



MUSICA

HEFT 12

DEZEMBER 1958

JOHANN PACHELBEL

Hexachordum Apollinis 1699

für Cembalo oder Orgel (manualiter)

Nach den Quellen neu herausgegeben von
Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke

Einführung, Vorwort und Anhang mit deut-
schem und englischem Text. BA 2818, DM 9.—

Von den Tastenwerken Johann Pachelbels gehört das „Hexachordum Apollinis“ zu denjenigen Werken, die zu Lebzeiten des Meisters nicht nur am bekanntesten wurden, sondern die auch den Ruf des Komponisten am stärksten untermauert haben. Obwohl ausdrücklich für Orgel oder Cembalo bestimmt, eignet sich das Werk für alle Tasteninstrumente. Damit ist jedoch keineswegs gemeint, daß in ihm rein virtuose Elemente vorherrschen — es ist vielmehr vornehmste Kammermusik, die die Form der Variation, in der es (ebenso wie die übrigen Werke dieses Bandes) geschrieben ist, mit meisterhafter musikalischer Architektur erfüllt.

Von Johann Pachelbel erschienen früher:

Ausgewählte Orgelwerke

Herausgegeben von Karl Matthaei

Band I: Präludium, Fantasie, 5 Toccaten,
3 Fugen, Ricercar und Ciaconnen
in d und f. BA 238, DM 8.—

Band II: Choralvorspiele, 1. Teil. BA 239,
DM 8.—

Band III: Choralvorspiele, 2. Teil. BA 287,
DM 9.80

Band IV: Sieben Choralpartiten für Cem-
balo (Klav. oder Org.). BA 1016,
DM 5.60

Von Hieronymus Pachelbel erschienen:

Werke für Orgel und Klavier

Gesamtausgabe, herausgegeben von Hans
Joachim Moser und Traugott Fedtke. BA 2206,
DM 6.50

BÄRENREITER-VERLAG

Musikbücher bei Artia / Prag

Otakar Šourek:

Antonín Dvořák — Sein Leben und sein Werk
Deutsche Übersetzung von Pavel Eisner
208 Seiten, 36 Abbildungen, DM 11.20

Otakar Šourek:

Antonín Dvořák — Werkanalysen

Deutsche Textfassung von Pavel Eisner

Band I: Orchesterwerke, 383 Seiten, mit 628
Notenbeispielen und 16 Abbildungen,
Ganzleinen DM 18.—

Band II: Kammermusik, 200 Seiten, mit 374
Notenbeispielen und 8 Abbildungen,
Ganzleinen DM 13.50

Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen

Herausgegeben von Otakar Šourek. Übersetzt
von Friedr. Eben. 250 Seiten, 24 Abbildungen,
Ganzleinen DM 13.50

**Antonín Dvořák — Sein Leben und Werk
in Bildern**

Herausgegeben und eingeleitet von Antonín
Hořejš. 24 Seiten Text, 196 Seiten Tiefdruck-
illustrationen, Ganzleinen DM 13.50

Bedřich Smetana in Briefen und Erinnerungen

Herausgegeben von František Bartoš. Deutsche
Übersetzung von Alfred Schebeck. 349 Seiten,
37 Abbildungen, Ganzleinen DM 13.50

Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen

Ausgewählt, mit Anmerkungen und Beiträgen
versehen von Bohumír Štědron. Deutsche Über-
setzung von Ilse Schwarz-Turnovský. 248 Sei-
ten, 25 Abbildungen, Ganzleinen DM 13.50

Josef Bohuslav Foerster: Der Pilger

Erinnerungen eines Musikers

Einleitende Studie von František Pala. Deutsche
Übersetzung von Pavel Eisner. 766 Seiten,
31 Abbildungen, Ganzleinen DM 18.—

Bezug durch den kulturellen Musikhandel

ALKOR-EDITION KASSEL

Im **Bayerischen Rundfunk** ist
die Stelle eines

Leiters der Hauptabteilung Musik

neu zu besetzen. Sie ist mit der vollen Verantwortung für das gesamte Musikprogramm verbunden. Der Hauptabteilungsleiter muß eng mit dem Chefdirigenten zusammenarbeiten, eine große Zahl von Orchestermusikern und Chorsängern betreuen und die für die Musikproduktion bereitgestellten Haushaltsmittel verwalten können.

Diesen Aufgaben ist nur eine außergewöhnliche Persönlichkeit gewachsen. Sie muß die nötigen Kenntnisse und Fähigkeiten besitzen und soll bereits umfangreiche Erfahrungen in ähnlichen Positionen erworben haben.

Ausführliche Bewerbungen sollen bis zum 15. 12. 1958 an den Intendanten
des **Bayerischen Rundfunks**
gerichtet werden.

MUSICA

MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE
DES MUSIKLEBENS

12. Jahrgang / Heft 12 / Dezember 1958

INHALT

<i>Hans Hollander:</i> Das Engelskonzert zu Gloucester	715
<i>Fritz Busch:</i> Begegnung mit Dirigenten . . .	718
<i>Peter Gradenwitz:</i> Musikland Israel . . .	721
<i>Heinrich Grössel:</i> Musikalische Handwerkslehre—ein Kernproblem der Musikerziehung	724
<i>Ingrid Samson:</i> Grundlinien einer Kaminski-Biographie	727
<i>Ernst Krause:</i> Der die Welt verzauberte (Giacomo Puccini)	731

MUSICA-BERICHT 735

Musik der Nationen: Berlin, Donaueschingen, Edinburg, Warschau, Perugia, Budapest. Brunn S. 735; *Musikfeste, eine Nachlese:* Wiesbaden, Siena, Bilkhoven S. 746; *Musikstädte im Profil:* Köln, Buenos Aires S. 748; *Oper:* Wien, Stuttgart, Bergamo, Heidelberg, Como, Braunschweig, Hagen, Weimar S. 750; *Konzert:* München, Salzburg, Würzburg, Mühlhausen, Magdeburg S. 755; *Ballett:* London S. 758; *Fernsehen:* Berlin S. 758

MUSICA-UMSCHAU 759

Äußeres Training oder innere Reife? S. 759; In Memoriam S. 760; Zur Zeitchronik S. 763; Blick in die Welt S. 764; Porträts S. 765; Erziehung und Unterricht S. 767; Miszellen S. 767; Aus Wissenschaft und Forschung S. 769; Vom Musikalienmarkt S. 770; Das neue Buch S. 772

MUSICA-NACHRICHT 778

MUSICA-BILDER

Titelbild: Hans Brüggemann: „Engel, auf der Laute spielend“, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen Berlin-Dahlem, Foto: Steinkopf.

Tafeln: 27: Engelskonzert in der Kathedrale zu Gloucester: Engel mit Portativ, Engel mit Rebec, nach S. 716; 28: Engelskonzert in der Kathedrale zu Gloucester: Engel mit Bozine, Engel mit Lutina, vor S. 717; 29: Heinrich Kaminski in seiner Bielefelder Zeit, nach S. 726; Heinrich Kaminski mit seiner Gattin vor seinem Bauernhaus in Ried, vor S. 727

Abbildungen im Text: Paul Ben-Haim S. 722; Erich-Walter Sternberg S. 723; Die Hütte S. 728; Heinrich Kaminski in der Rieder Hütte S. 729; Gloria Davy S. 736; Werner Thärichen S. 737; Karlheinz Stockhausen, Hans Rosbaud, Pierre Boulez in Donaueschingen S. 739; Konzertsaal in Donaueschingen S. 740; Valdivielso „El Hopedal de los Locos“ in Perugia S. 743; Janáček's „Schicksal“ in Stuttgart S. 752; Purcells „Dido und Aeneas“ am Comersee S. 754; Rudolf Böckelmann als Dalibor S. 760; Die Handschrift Zelters S. 762; Carl Friedrich Zelter S. 763; Patscherkofel, eine der höchsten Fernseh-Sendestationen der Welt im Bau S. 764; Bodo Wolf S. 766

SCHRIFTFÜHRUNG:

DR. GÜNTHER HAUSSWALD

BÄRENREITER-VERLAG

KASSEL, BASEL, LONDON, NEW YORK

MUSICA, vereint mit der NEUEN MUSIKZEITSCHRIFT, erscheint mit der Zweimonatsschrift MUSICA SCHALLPLATTE jährlich in 12 Heften. Bezug durch den Buch- und Musikhandel oder unmittelbar vom Verlag. Preis: jährlich DM 18.—, halbjährlich DM 9.— zuzüglich Zustellgebühren; Einzelheft DM 1.80, Postscheckkonto Frankfurt/Main 53112

Einsendungen, die nicht von der Schriftleitung bestellt sind, werden nur dann zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. Alle für den redaktionellen Teil bestimmten Einsendungen sind an die Schriftleitung MUSICA, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, zu richten (Tel. 2891–93)

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag Kassel-Wilhelmshöhe. Anzeigentarif auf Verlangen

Einer Teilaufgabe dieses Heftes liegt der Prospekt des Atlantis Verlages Freiburg/Brs. bei.

Oboenkonzerte alter Meister

herausgegeben und bearbeitet von

HERMANN TOTTCHE

Johann Sebastian Bach

Konzert F-dur für Oboe, Streich-Orchester und Continuo

Joh. Gottl. Graun

Konzert c-moll für Oboe, Streich-Orchester und Continuo

Johann Stamitz

Konzert C-dur für Oboe, Streich-Orchester und Continuo

Gottfr. H. Stölzel

Konzert D-dur für Oboe, Streich-Orchester und Continuo

Georg Phil. Telemann

Konzert d-moll für Oboe, Streich-Orchester und Continuo

Georg Phil. Telemann

Konzert e-moll für Oboe, Streich-Orchester und Continuo

Georg Phil. Telemann

Konzert B-dur für 3 Oboen, 3 Violinen und Continuo

Carl Phil. Emanuel Bach

Konzert Es-dur für Oboe, Streich-Orch. u. Continuo (in Vorbereitung.)

Klavierauszug m. Solost. DM 6.—
Partitur m. Cont.-Cemb. DM 7.50
Stimmen je DM 1.20



EDITION SIKORSKI
HAMBURG

HANS HOLLANDER

DAS ENGELSKONZERT ZU GLOUCESTER

Die granitene Außenschale eines massiven normannischen Baues umschließt in der Kathedrale von Gloucester ein zartes inneres Gehäuse des 14. Jahrhunderts, welches eine der frühesten Manifestationen des perpendikulären Stils darstellt, jener typisch englischen Errungenschaft in der Architektur des ausgehenden Mittelalters, welche auf einer Durchdringung formaler Elemente der Spätgotik und der Renaissance beruht. Diese steinerne Täfelung, die wie eine zarte Haut die Chorpartie des Domes umschließt, verzweigt sich an der Decke zu einem vielfach gebrochenen Geäst von Gewölberippen, einem phantastischen Gewebe von Linien und geometrischen Formen, und in diesem Netz aus dünnen goldenen Fäden schweben wie himmlische Schmetterlinge die musizierenden Engel von Gloucester. Sechzehn himmlische Musikanten bevölkern das steinerne Firmament über dem Hochaltar. Sie umgeben, zusammen mit drei Engeln, welche die Marterwerkzeuge tragen, die zentrale Figur des Heilands, dessen triumphale Auferstehung ihre Musik verherrlicht.

Dem spätgotischen Kunstgefühl entsprach eine solche sinnlich-übersinnliche Engelsmusik. Die vertrauten Tonwerkzeuge der Epoche, in ihrer spezifischen Spielweise von Engelsmusikanten geübt, begleiten häufig die wunderbaren Ereignisse der Verkündigung, der Krönung der Jungfrau, der Auferstehung und Himmelfahrt. Das Thema selbst wechselt, aber in seiner Darstellung — der Verschmelzung des Überirdischen und Göttlichen mit dem Naturnahen und Realistischen — ist es für das ausgehende 13. und 14. Jahrhundert durchaus charakteristisch. In Gloucester schafft das wundersame Geäst der Gewölberippen, vom vielfarbenen Licht des gewaltigen Ostfensters magisch verklärt, mit seinen Engeln und heiligen Symbolen, mit seinen Blumen und Pflanzenmotiven, die sich den himmlischen Klängen vermählen, das Erlebnis einer Natur und Ewigkeit, Diesseits und Jenseits umfassenden Einheit.

Die musizierenden Engel der Kathedrale von Gloucester zählen wohl zu den feinsten skulpturellen Darstellungen ihrer Art. Nicht allein sind sie kunsthistorisch interessant, weil sie, offenbar von verschiedener Hand gestaltet, mannigfaltigen künstlerischen und stilistischen Empfindungen Ausdruck geben. Sie sind aber auch innerlich, geistig bedeutsam, weil in ihnen der psychologische Realismus der Spätgotik mit einer Kühnheit und Phantasiefülle in Erscheinung tritt, die in der hier vorliegenden Verbindung mit der Musik kaum seinesgleichen kennt. *Sechzehn Engel* mit sechzehn oder gar siebzehn individuellen Instrumenten, wenn wir an die Doppelrolle von Schwegel und Trommel denken, im Moment des Musizierens erfaßt, aufmerksam, gespannt, genießend, dem Zauber der Töne hingegeben — dies ist das künstlerische Thema der skulpturellen Ausschmückung dieses Chorgewölbes. Daß es sich hier um eine *Symphonie*, um ein Zusammenspiel schlechthin handelt, ist wohl außer Frage, trotz der musikhistorischen Ungenauigkeit einer solchen Darstellung. Es hat nämlich im 14. Jahrhundert so etwas wie ein aus verschiedenen Instrumenten bestehendes Orchester nicht gegeben. Aber die Erwägung historischer Genauigkeit hat die Imagination der Steinmetzen von Gloucester kaum beschwert. Ihnen galt es, die Illusion, geschichtlich betrachtet, eine prophetische Illusion eines vielgestaltigen, wunderbaren Klangerlebnisses, einer mystischen Polyphonie *ad maiorem dei gloriam* zu schaffen, ein der mittelalterlichen Vorstellung entsprechendes idealisiertes Ereignis, in welchem realistische Motive, wirklichkeitsnah erfaßt, in eine höhere, übernatürliche Sphäre erhoben werden.

Zweifelloos waren bei der Erschaffung der Engelsgestalten mehr als ein Steinmetzmeister beteiligt. Die Verschiedenheiten des Stils und der geistig-psychologischen Auffassung und Durch-

arbeitung deuten auf zumindest drei Bildhauer hin, Künstler, die noch stark von mittelalterlichen Traditionen beherrscht waren, gleichzeitig aber auch wieder von den Ideen der frühen Renaissance erfaßt sind. Wir kennen keinen ihrer Namen. Da ist der Meister einer Gruppe von sechs schlanken, gotisch idealisierten und in ihrem Ausdruck vergeistigten Engelsmusikanten. Mit ihren feinen ovalen Gesichtern, ihren sensitiven Händen, dem gotisch gefalteten eleganten Wurf ihrer Kleider, den sorgfältig, meist von einem Band zusammengehaltenen Haaren erscheinen sie wie die jüngeren Geschwister des freilich um beinahe hundert Jahre älteren (1280) Engelschors der Kathedrale von Lincoln. Ihre Instrumente, die kleine Portativorgel, Schwegel und Trommel, die Rebec, Gittern, Clarion und Schalmei, sind in voller Ansicht sachlich und wirklichkeitsgetreu dargestellt. Das Gleiche gilt auch von den Tonwerkzeugen der übrigen Figuren, und ihre Spielart ist technisch richtig und charakteristisch wiedergegeben. Daneben aber hat der Künstler seine Gestalten mit einem Reichtum psychologischer Details ausgestattet, die zusammen mit dem Realismus ihrer Betätigung den einzigartigen Reiz dieser Figuren ausmachen.

Der edelste unter ihnen ist wohl der knabenhafte, voll aufmerksamer Spannung horchende, mit den Augen irgendeinem Zeichen folgende *Portativ-Spieler*. Wie er mit den langen, griffgeübten Fingern seiner linken Hand den Blasebalg umklammert, während die Rechte wie bei einer Harfe auf den Pfeifen liegt — Spieler und Instrument sind hier in engster geistiger Verbindung —, dies ist ein kleines Meisterstück realistisch-psychologischer Beobachtung. Ihm ähnlich ist der benachbarte *Schwegel- und Trommelspieler*, dessen graziöse S-förmig geschwungene Gestalt mit den beiden die Instrumente haltenden Händen und dem introspektiven Ausdruck seines Kindergesichts wie ein plastisch gewordenes Symbol der Musik anmutet. Von gleichem Geiste erscheint der Spieler der *Rebec* beseelt: konzentriert, die Musik gleichsam in sich saugend. Wie wirklichkeitsnah ist das Rauhe und Primitive dieser rechteckigen, dreisaitigen Urahn der modernen Geige gegeben, die Haltung des Bogens, der wie ein Stock umklammert und geführt ist. Entspannt und schwebend ist der im Halbprofil dargestellte Engel der *Gittern*, der Urahn der Gitarre, geformt. Das viersaitige, nahezu rechteckige Instrument mit dem die Dicke des Schallkörpers fortsetzenden plumpen, in einen grotesken Kopf ausmündenden Hals ist vom Spieler in voller Sicht gehalten — mit unbewußtem Stolz scheint er es dem Beschauer zur Besichtigung zu präsentieren. Von besinnlichem Ernst ist der *Clarion-Spieler*. Es ist, als hätte er seinen Einsatz und die Musik überhaupt vergessen, um mit stiller Nachdenklichkeit irgendeinem Vorgang in der Kathedrale zu folgen. Zur gleichen Familie gehört auch der Spieler eines kurzen, konisch gebauten *schalmeiartigen Instruments*; ein stiller, schöner Engel mit einem sorgfältig drapierten Gewand, der seiner Tätigkeit sachlich und unauffällig nachgeht.

Ganz im Gegensatz zu diesen gotisch idealisierten, knabenhaften Engeln sind die Gestalten eines anderen Meisters, dessen Arbeiten insofern als fortschrittlich bezeichnet werden müssen, als sie den Geist des spätmittelalterlichen Realismus und Naturalismus auf das deutlichste verkörpern. Die Formensprache dieses Künstlers hat die edle Klassizität der Gotik gesprengt und an deren Stelle eine formal gelockerte Ausdrucksdynamik gesetzt, die seine Schöpfungen vielfach an die Grenze eines naturalistischen Expressionismus führt. Wie anders könnte man jene zügellosen, mänadenhaften Geschöpfe klassifizieren, jene Dämonen einer Besessenheit, wenn es auch die Besessenheit der Musik ist! Ihre derben, fleischlichen Gesichter, ihre durchdringenden Augen, lüsternen Nüstern, denen sich ein sinnlicher, weiter Mund zugesellt, ihre langen, strähnigen, wie von einem Windstoß zerzausten Haare — all das ist von einer geradezu elementaren Wildheit. Es sind entfesselte weibliche Gestalten, in denen die makabre Phantastik der mittelalterlichen Chimären forzuleben scheint.



Engel mit Portativ (oben)

Engel mit Rebec (unten)



DAS ENGELSKONZERT
DER KATHEDRALE ZU GLOUCESTER

Engel mit Lutina (unten)



Engel mit Bozine (oben)

DAS ENGELSKONZERT
IN DER KATHEDRALE ZU GLOUCES

Die eindrucksvollste Gestalt dieser Gruppe ist wohl der Spieler der *Bozine*, der römischen *buccina*, der Urform der Posaune. Hände und Füße sind wie die Fänge eines mit riesigen Fledermausflügeln ausgestatteten fliegenden Dämons, und man denkt unwillkürlich an den berühmten Todesengel im Campo Santo zu Pisa, der unserem Steinmetzen nicht unbekannt gewesen sein mochte. In einer unnatürlichen Umklammerung seines linken Arms hält er das unhandliche Instrument, beide Wangen zum Äußersten gebläht, in machtvoller Aktion, dem ungeschlachten Instrument seine rauhen Töne zu entlocken. Wie von einem Sturm hergeweht ist der die *Becken* (Cymbals) spielende Engel, die langen Haare in wirren Wellen gelöst, das Gewand faltenreich bewegt, der Gesichts- und besonders der Augenausdruck von einer wilden Intensität. Ähnlich der *Harfenspieler*: grausam, mit wollüstigem Mund und brutalem Zugriff. Von mehr gemessenem Ausdruck ist der das *Tamburin* (Timbrel) bedienende Musikant. Einem grotesk wirkenden Engel, dessen Füße aus Versehen oder mit Absicht verkehrt angebracht sind, ist ein nicht eindeutig identifizierbares Blasinstrument zugeteilt, das auf Grund der Gestalt seiner Röhre einer *Blockflöte*, seinem glockenartigen Trichter nach einer *Schalmei* ähnlich sieht. Die Schalllöcher sind nicht gegeben, doch deutet die Position der Finger des Engels an, daß die Spieltechnik auf deren Vorhandensein begründet war. Zum gleichen Typus gehört auch die ziemlich beschädigte *Doppelflöte* derselben Engelsfamilie.

Durch ihre steife, geradezu hieratische Haltung und ihre machtvollen hochgezogenen Flügel bilden die beiden Engel der *Drehleiter* und des *Psalters* eine Gruppe für sich. Wahrscheinlich entstammen sie dem Meißel eines weiteren Steinmetzen, eine Vermutung, die durch die analoge Position des Paares auf den gleichen Rippen des nördlichen und südlichen Gewölbesektors an Berechtigung gewinnt.

Als das Werk eines im Sinne des späten 14. Jahrhunderts modernen Bildhauers müssen die beiden als untere Abschlußfiguren plazierte Engel bezeichnet werden, welche die *Lutina* (die mittelalterliche Laute, auch *Citole* genannt) und den *Dudelsack* spielen. Liebenswürdige, unschuldige Kinderporträts vom Geiste der frühen italienischen Renaissance, schwebend und leicht, voll holdseliger Anmut der musikalischen Konzentration, voll Grazie der Bewegung sind sie die Verkörperungen eines neuen, an der Antike geschulten Formwillens und offenbar die jüngsten Figuren des Engelsorchesters von Gloucester.

Diese drei oder vier im Ausdruck so verschiedenen Engelstypen sind in einer freien, bei näherer Betrachtung aber keineswegs wahllosen Anordnung über das Gewölbe verteilt. Eine der Fragen, die sich im Hinblick auf die Konzeption jener Engelsmusikanten aufdrängt, ist die, ob die Künstler jener Figuren den ästhetischen Charakter der Tonqualität und Klangfarbe der einzelnen Instrumente mit dem individuellen Typus der Spieler in eine geistige oder symbolische Beziehung zu bringen beabsichtigten. Die edle Klassizität des Portativ- und Rebec-Spielers, die Lieblichkeit des *Lutina*-Engels, das Dionysisch-Entfesselte der *Bozine*- und Cymbal-Spieler scheinen dies zu bestätigen. Andererseits ist die Harfe, die Verkörperung des apollinischen Geistes der Antike, mit einem jener dämonischen, im antiken Sinne dionysischen Engel assoziiert. Vielleicht konnte unser Meister der idealistisch-gotischen Engel die Harfe aus irgendwelchen Gründen nicht mehr seiner Gruppe einverleiben. Man darf nicht vergessen, daß sich das Mittelalter solcher symbolischen Zusammenhänge voll bewußt war und daß trotz vielfacher Umwertungen und Umdeutungen antiker Traditionen die Kenntnis der antiken Kunstphilosophie und -Ästhetik als ein lebendiges Erbgut vielfach fortlebte.

Ein anderes Problem ist das der Gruppierung der Instrumente im Hinblick auf ihre Verwandtschaft und Kombinationsmöglichkeit. Innerhalb der Nord- und Südflanke des Chorgewölbes sind die sechzehn Musiker ungefähr gleichartig verteilt. Der Nordgruppe mit Gittern, Rebec,

Schwegel und Trommel, Drehleier, Portativ, Tamburin, Harfe und Dudelsack (vier Saiten-, drei Wind- und zwei Schlaginstrumente) steht die Südgruppe mit den drei Schalmeyen, der Bozine, dem Clarion, dem Psalter, den Becken und der Lutina (fünf Blas-, zwei Saiten- und ein Schlaginstrument) gegenüber. Das sieht beinahe wie eine kalkulierte und ausbalancierte Gruppenkombination aus, wobei in der Nordgruppe die Saiteninstrumente und in der Südgruppe die Windinstrumente überwiegen. Wiewohl ein koordiniertes Zusammenspiel dieser Instrumente im 14. Jahrhundert nicht in Frage kommt, so weist deren Kombination darauf hin, daß die Steinmetzen jener Zeit eine vollkommen klare Vorstellung und Kenntnis vom Klangcharakter dieser Tonwerkzeuge besaßen, daß sie die Kontraste von Saiten-, Windton und Schlagwerk richtig empfanden und daß ihnen auf Grund dieser Verschiedenheiten und Gegensätze die Vision einer die mannigfaltigen Toneffekte verbindenden Anordnung vorschwebte. Bildnerische Imagination hat hier der musikgeschichtlichen Entwicklung offensichtlich vorgegriffen. Sogar die Idee eines Orchesterführers ist in den beiden Gruppen angedeutet: die offenbar zuletzt angebrachten Figuren des Dudelsack- und Lutina-Spielers schließen den Nord- bzw. Südsektor des Gewölbes ab, wobei es bemerkenswert ist, daß ihre Instrumente die der Mehrzahl der Gruppe entgegengesetzten Instrumente repräsentieren. Nicht unerwähnt seien die fünf in unmittelbarer Nachbarschaft plazierten Blasinstrumente (Bozine, Clarion, drei Schalmeyen bzw. Flöten) im Südsektor, die den Gedanken eines auch historisch zulässigen Zusammenspiels verwandter Klangkörper nahelegen. Die Bildhauer des Engelskonzertes von Gloucester haben uns verlässliche Darstellungen zeitgemäßer Instrumente und deren Spielart hinterlassen. Darüber hinaus aber hat die Imagination jener Steinmetzen durch die moderne Art der Gruppierung einer musikgeschichtlichen Entwicklung vorgegriffen, die erst nach einem weiteren Vierteljahrtausend zur Tatsache geworden ist.

FRITZ BUSCH

BEGEGNUNG MIT DIRIGENTEN

MUSICA ist in der Lage, nachstehend bisher unveröffentlichte Skizzen des 1951 verstorbenen Dirigenten Fritz Busch zu bringen. Sie gehen auf Begegnungen zurück, die der damals 29jährige Stuttgarter Generalmusikdirektor mit bedeutenden Persönlichkeiten des Musiklebens hatte. Die Beobachtungen tragen ganz die Kennzeichen eines jungen Musikers, dessen Reifezeit in Dresden noch vor ihm lag. Gerade deshalb aber wirken die knappen Impressionen so überzeugend und anregend zugleich. Fritz Busch diktierte sie im Sommer 1919 Dr. Adolf Spemann ins Stenogramm. Das Manuskript war die ganzen Jahre über verschollen und wurde erst 1957 wieder aufgefunden. Frau Grete Busch stellte es uns jetzt liebenswürdigerweise zur Verfügung.

FRITZ STEINBACH

Steinbach war als Direktor des Kölner Konservatoriums mein Lehrer. Sein Unterricht erstreckte sich in dirigierteknischer Beziehung nur auf wenige, knapp gehaltene Angaben; er ging, wie wohl in den meisten Konservatorien, auf folgende Weise vor sich: ein Schüler spielte die Partitur auf dem Klavier, während ein anderer dirigierte. Besonders wertvoll waren in erster Linie seine Angaben über die musikalische Seite.

Es ist falsch, Steinbach, wie es oft geschieht, nur als Brahms-Interpreten hinzustellen. Man konnte von seiner Interpretation Bachscher, Beethovenscher Musik ebensoviel lernen, wenn man auch nicht mit allem einverstanden zu sein brauchte. Bei ihm war das Musizieren Ausfluß

eines starken elementaren Temperaments und einer großen Wärme, wie ich sie in diesem Maße bei keinem anderen Dirigenten gefunden habe. Alles war, wenn auch manchmal etwas übersteigert, durchaus ehrlich und ohne alle Pose. Er war ein Musiker im besten Sinne des Wortes, dabei von außerordentlich gediegener Bildung. Daß eine gewisse Einseitigkeit an ihm zutage trat, lag in der Art seiner musikalischen Erziehung; um so stärker waren seine Leistungen in Werken, die er liebte und die ihm ans Herz gewachsen waren.

Im Anfang seiner Laufbahn wirkte er an der Oper, und es war zu bedauern, daß er später nur selten Gelegenheit hatte oder nahm, Opern zu dirigieren. Gerade *sein* Temperament war durchaus dramatisch. Nur noch bei Mottl konnte man ein Pathos und eine Breite, gepaart mit Tiefe des Ausdrucks, finden, wie sie Steinbach bei der Wiedergabe Wagnerscher Werke zeigte. Unvergesslich wird mir in dieser Beziehung „Siegfrieds Tod“ und der Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“ sein, ebenso „Fidelio“ und „Figaros Hochzeit“, deren Wiedergabe bei ihm echtes Theaterblut verriet.

Er konnte im Verkehr mit dem Orchester recht grob sein; trotzdem hatten ihn die deutschen Musiker gern, weil sie seine Ehrlichkeit fühlten und weil sein Dirigieren, ohne das Detail zu vernachlässigen, immer großzügig war. Steinbachs Dirigiertechnik war nicht sehr reichhaltig, aber durchaus überzeugend. Er erreichte immer, was er wollte, und besaß eine unglaubliche Suggestionskraft auf die Mitwirkenden, zumal er sich immer voll ausgab und, obwohl über dem Werk stehend, zugleich ganz darin steckte.

Ein besonderes Verdienst war es, daß er die Bedeutung Regers als einer der ersten erkannte, wofür Reger sich durch die Widmung der Hiller-Variationen erkenntlich zeigte.

ARTHUR NIKISCH

Jemand hat einmal von Nikisch gesagt: das Orchester klingt bei ihm schon anders, bevor er zu dirigieren anfängt. Das erscheint paradox und enthält doch viel Wahres. Ich sah ihn einmal, wie er zum erstenmal vor ein ausgezeichnetes, ihm bis dahin fremdes Orchester trat. Begabt mit einem unglaublichen Personengedächtnis, begrüßte er eine Anzahl Mitglieder mit Namen, die er zum Teil jahrzehntelang nicht gesehen hatte, und es ist selbstverständlich, daß ihm die Herzen zuflogen. Er sprach dann in außerordentlich liebenswürdiger und gewinnender Art ein paar Worte zum Orchester, und man fühlte aus der ganzen Atmosphäre voraus, daß gleich die ersten Akkorde eine besondere Wärme, besonderen Glanz bekommen würden. Das Vorspiel der „Meistersinger“-Aufführung, die er als Gast dirigierte, bekam durchaus persönliches Gepräge trotz der nur knappen Anweisungen, die er gab. Alles wurde von ihm sehr großzügig behandelt. Spielte ein Musiker eine Stelle besonders gut oder glückte einem Bläser eine exponiert liegende Phrase, so war man sicher, daß er ein lobendes Wort bekam. Diese Güte, gepaart mit weltmännischer Geste, vermochte es, das Orchester zur Hingabe seiner letzten Kraft anzuspornen.

Seine Dirigiertechnik ist ungemein reichhaltig und lebensvoll, dabei ästhetisch von ganz besonderem Reiz. Man kann in dieser Beziehung nichts Vollkommeneres sehen. Klassische Musik habe ich von ihm nicht gehört, dagegen einmal Schumanns d-Moll-Symphonie, an der er gar keine oder nur sehr geringe Retuschen vorgenommen hatte. Sie war von echter Poesie erfüllt und klang ungewöhnlich schön, was bei diesem Werk viel besagen will. Ihn nachzuahmen ist ebenso gefährlich wie letzten Endes unmöglich; er ist eine einzigartige Erscheinung und wird als Typus des modernen Dirigenten, des Pultvirtuosen im besten Sinne des Wortes, in der Musikgeschichte immer eine Ausnahmestellung behalten.

GUSTAV MAHLER

Mahler war gerade das Gegenteil von Nikisch. Es muß sehr interessant gewesen sein, diese beiden nebeneinander an der Leipziger Oper wirken zu sehen. Mahler war mit wenigen Ausnahmen verhaßt beim Orchester, vor allem, wenn er mit ihm in dauernder Verbindung stand. Sein Fanatismus war grenzenlos. Jede Note war ihm unantastbar, und seine Größe als Reproduzierender bestand besonders in diesem heiligen Eifer und dem Ernst, mit dem er selbst die kleinsten Aufgaben löste.

Hans Pfitzner erzählte mir einmal, daß er nach dem Durchfall seiner „Rose vom Liebesgarten“ in Berlin nach Wien gefahren sei, wo Mahler als Operndirektor sein Werk einstudierte. Pfitzner erwartete, einen nörgelnden Kapellmeister zu finden, der alles anders wollte als er, und hatte zu dieser Annahme um so mehr Grund, als Mahler sich erst nach langen Versuchen auf Bitten seiner Frau und Bruno Walters entschlossen hatte, das Werk anzunehmen und einzustudieren. Um so mehr war Pfitzner überrascht, als ihn Mahler gleich bei der ersten Probe mit den Worten empfing: *„Setzen Sie sich hinter mich und unterbrechen Sie sofort, wenn Sie etwas anders wünschen.“* Als ihm Pfitzner entgegnete, er würde sich diese Stelle merken und ihm nach jedem Akt seine Wünsche mitteilen, wurde Mahler unwillig und sagte: *„Nein, immer sofort — es täte mir leid und ich täte mir leid, wenn durch die gerechtfertigten Forderungen des Komponisten meine Autorität Schaden leiden würde.“* Die Aufführung soll danach besonders schön gewesen sein.

Dieser Vorfall ist bezeichnend für Mahlers Wesen.

MAX Reger

Ich hatte Gelegenheit, Reger in Meiningen in den verschiedenen Jahren seiner dortigen Tätigkeit als Dirigenten der Hofkapelle beim Einstudieren eigener Werke und solcher anderer Komponisten (auch mit anderen Orchestern) öfters zu beobachten. Er war, wie fast alle Komponisten, kein Dirigent im eigentlichen Sinne des Wortes. Seine Bewegungen (man vergleiche die vier keineswegs stark karikierten, sondern dem Leben abgesehenen Zeichnungen von Willy von Beckerath) waren ziemlich schwer, wenn sie auch einer gewissen Grazie nicht entbehrten. Dies hatte dann allerdings etwas Rührendes. Sein Temperament war auch mehr innerlicher Art, als daß es sich, wie etwa bei Steinbach, elementar ausgedrückt hätte. In der letzten Zeit sah er sogar seinen Stolz darin, mit möglichst knappen Bewegungen auch bei Fortissimostellen auszukommen, um so in Naivität und kindlicher Freude dem Zuhörer die vorzügliche Schulung seines Orchesters, auf die er riesig stolz war, vor Augen zu führen. Trotzdem konnte er eine suggestive Wirkung auch als Dirigent ausüben, weil das Geniale der ganzen Erscheinung allen Mitwirkenden sofort spürbar wurde. Und noch eins: er gewann augenblicklich das Herz des Orchestermusikers, der sich zu ihm hingezogen fand, weil er mit dem sicheren Instinkt des Musikers für das Echte oder Uechnete einer Persönlichkeit sofort fühlte, daß hier ein im Grunde gütiger Mensch stand, einer, der seine Freuden und Schmerzen mitempfand. Mit seinen zwar manchmal recht derben, aber immer originellen und oft auch geistvollen Bemerkungen verstand er das Orchester bei guter Laune und Stimmung zu erhalten. Dabei waren seine Proben sehr anstrengend, weil er mit ungewöhnlicher Pedanterie vorgehen konnte.

Die Meiningener Stellung hatte Reger teils zu dem Zwecke angenommen, sich in der Orchester-technik zu vervollkommen, was ihm in kurzer Zeit ja auch in überraschender Weise gelang, teils um seine eigenen Werke so zur Aufführung zu bringen, wie sie sein inneres Ohr hörte. Er schrieb Mißerfolg oft und mit Recht den Aufführungen durch Dirigenten zu, die nicht *bonae*

voluntatis waren, ganz abgesehen davon, daß sie seine Sprache nicht verstanden. Mit gleicher Liebe wie den eigenen, wandte er sich den Werken des von ihm heiß geliebten Brahms und Anton Bruckners zu und vergaß auch die andere Klassik nicht.

Von Haus aus polyphon zu fühlen und zu denken, zu komponieren gewohnt, legte er in erster Linie auf klarste Herausarbeitung alles Wesentlichen Wert. Mittel- und Füllstimmen mußten zurücktreten, oft, manchmal zu Unrecht, ganz verschwinden, wenn nur der Hauptgedanke klar in Erscheinung trat. Zu diesem Zweck bezeichnete er mit unglaublichem Fleiß die Partitur und meist auch selbst die Orchesterstimmen mit Bemerkungen wie *marcato*, *marcatissimo*, *espressivo*, *strich crescendo* und *decrescendo* durch, um sie in zwei oder drei *p* umzuwandeln, und legte immer wieder wie ein Anatom mit dem Sezierschneider das thematische Gerippe und die Zusammenhänge eines Werkes in den Proben, meist auch in der Aufführung selbst dar.

So begann er beim Studium seiner Variationswerke jede Variation damit, daß er dem Orchester beispielsweise erklärte: „1.—3. Takt nur die erste Flöte und erste Oboe, 4., 5. Takt nur erste Violinen und Bratschen, 6. 9. Takt nur Violoncelli, Kontrabässe, Fagott und 4. Horn, u. s. w.“ Er erreichte damit sofort einen klaren Eindruck des musikalischen Baues.

Seine zweite Sorge galt der Dynamik. Hier war es das *Pianissimo*, das er nicht genug überreiben konnte. Meines Erachtens beging er dabei den Fehler, daß er es auch auf klassische Werke übertrug, denen nicht immer anstand, was seinen eigenen Werken stilgemäß war. Man konnte aber bei seiner ungeheuren Musikalität immer sicher sein, etwas Besonderes zu hören, mochte man auch gegen die eine oder andere Aufführung Bedenken erheben. Es steht zweifellos fest, daß die Meininger Kapelle nach einer längeren Zeit der Stagnation einen unvergleichlichen Aufschwung nahm, nachdem er sie in die Hand bekommen und mit dem zähen und ungeheuren Fleiß, der diesen viel zu früh verstorbenen Meister in allem auszeichnete, auf die Höhe geführt hatte.

PETER GRADENWITZ

MUSIKLAND ISRAEL

Das Land an der östlichen Küste des Mittelmeers, das der Welt die drei großen Religionen des Abendlandes geschenkt hat und dessen Zivilisation, Ethik, Gesetze und Kultur auf die abendländische Entwicklung einmal entscheidend gewirkt haben, steht wieder einmal im Brennpunkt des Interesses. Auf dem Boden des alten Palästina wächst heute ein junger Staat Israel, in dem sich, bedingt durch die weiterströmende Einwanderung, heute ein starker Aufbauwille zeigt, der zu zivilisatorischem Fortschritt und kultureller Blüte führt. Dieser Wille zum Aufbau ist überall spürbar: in der Entwicklung der Theater, der Ausgestaltung des Rundfunksenders, der neuen hebräischen Dichtung und Literatur, der wissenschaftlichen Forschung, der akademischen Unterweisung, dem Musikleben und Musikschaffen wie auf allen Gebieten künstlerischen Gestaltens und Schaffens.

Wenn heute eine ganze Reihe von Namen israelischer Komponisten regelmäßig auf den Festspielprogrammen, in den Rundfunksendungen und bei Konzerten in Europa und Amerika erscheint, so liegt das nicht nur im Wesen unserer „neugierigen“ Zeit, die durch Notenvertrieb, Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte und Film die fernsten Länder erforschen kann. Die Länder des Nahen Ostens, vor allem Palästina als geistige und kulturelle Brücke zwischen Orient und Okzident, haben die Geister des Abendlandes von jeher in geradezu mystischer An-



Paul Ben-Haim

ziehungskraft beschäftigt; Israel spielt nun heute im Prozeß der Erneuerung der abendländischen Musik aus dem Geiste des alten Orients eine ähnliche Rolle, wie sie das Jerusalem der Bibel zu spielen berufen war: nämlich die eines Brückenkopfes. Der Musiker in Israel wird von einer Fülle kultureller, geistiger und musikalischer Einflüsse überwältigt; dazu kommt die starke Wirkung historischer Assoziationen: jedes Fleckchen Boden, viele Ereignisse und Erlebnisse der neueren Zeit erinnern an Erzähltes, wie es in den biblischen Büchern steht. Wo einerseits die Bindung an die echte Folklore gesucht wird, so an uralte Traditionen völlig abgeschlossen lebender orientalischer jüdischer Gemeinden, da wird gleichzeitig die europäische Umdeutung der jüdischen Folklore abgestreift. Die Erneuerung der hebräischen Sprache, einer rein orientalistisch verwurzelten Sprache mit eigener Prosodie, tritt hinzu. Ohr und Sinn des Musikers werden gefangen vom Erlebnis der altorientalischen Musik und ihrer Instrumente, der uralten Fortspinn- und Variationstechnik, wie sie die Musik des gesamten Orients vom Mittelmeer bis zum

Fernen Osten kennt, und des heterophonen Satzes. All diese Elemente verbinden sich in den Werken von Israels besten Komponisten zu einer fruchtbaren Synthese, wie sie für manchen suchenden Musiker der Welt bedeutsam sein kann.

Die Neubesiedlung Palästinas begann in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts; das organisierte städtische Musikleben datiert von der Gründung der ersten Musikschule Tel Avivs, 1910. Vom Ende des dritten Jahrzehntes unseres Jahrhunderts ab finden wir die ersten selbständigen Komponisten von Bedeutung, vor allem auf dem Gebiete der Chormusik, die den aufstrebenden landwirtschaftlichen Gemeinschaftssiedlungen dient. Als 1936 das *Palestine Orchestra* (heute *Israel Philharmonic Orchestra*) und *Radio Jerusalem* ins Leben gerufen wurden und damit das Musikleben auf eine neue Grundlage gestellt wurde, ergaben sich für den schaffenden Musiker neue Entfaltungs- und Aufführungsmöglichkeiten. Die Staatsgründung (1948) stellte dann Organisation und Planung auf selbständige Basis und gab den Anstoß zu weiterer Entwicklung. Heute gibt es Aufführungsmöglichkeiten für die Komponisten Israels durch das Philharmonische Orchester, das Rundfunkorchester, das Kammerorchester Ramat Gan, das Haifaer Sinfonieorchester, das Jugendorchester, durch Kammervereinigungen und gute Solisten; ihre Werke werden in Israel verlegt und sind in der Welt erhältlich; Schallplatten ihrer Kompositionen wurden in Europa und den USA eingespielt. Namhafte Solisten, wie Yehudi Menuhin, Zino Francescatti, Jascha Heifetz, spielen israelische Werke; Dirigenten wie Mitropoulos, Steinberg, Kubelik, Bernstein, Rosbaud, Bour, Solomon dirigieren Musik

israelischer Komponisten; wichtige Werke wurden vom französischen Rundfunkorchester, dem Tonhalleorchester in Zürich, den Wiener Symphonikern, den Berliner Philharmonikern, dem New York Philharmonic Orchestra, den Rundfunkorchestern Australiens zur Aufführung gebracht.

Seit etwa 1930 zeichnen sich verschiedene Schulen von Komponisten ab, die nach den Herkunftsländern der eingewanderten Komponisten zu charakterisieren sind. Folkloristische Tendenzen, deren osteuropäische Züge allmählich durch den Einfluß orientalischer Elemente verdrängt werden, bestimmen zunächst die Musik der meisten Komponisten aus den Ländern Osteuropas: Josef Kaminski, Joachim Stutschewsky, Alexander Uria Boscovich, Oedoen Partos. Die Tendenzen der west- und mitteleuropäischen Moderne der zwanziger und dreißiger Jahre hallen in den Werken der Musiker wider, die damals nach Palästina kamen: Erich Walter Sternberg, Paul Ben-Haim, Josef Tal, Hanoch Jacoby. Dann aber tritt langsam ein Wandel ein. Die Komponisten werden mit der orientalischen Tradition vertraut, sie hören (vor allem seit der zunehmenden Einwanderung aus Nordafrika und aus den Ländern des Nahen Ostens) die auf älteste Zeiten zurückgehenden Melodien und Instrumente, und sie sehen uralte Volks- und Fest-Tänze. Ihre Schüler und jüngeren Kollegen stammen teilweise schon aus dem Lande selbst und erschließen ihren Meistern manches Alt-Neuland. Die Erforschung des überlieferten Gutes zeitigt verblüffende Ergebnisse, etwa die gemeinsamen geistigen und kompositions-technischen Grundlagen der alten orientalischen Melodieführung und „Reihen“ einerseits und der modernen „Komposition in Reihen“ europäischer Provenienz andererseits¹.

Paul Ben-Haim (geb. 1897) hat als erster die musikalische Atmosphäre und Stimmung des Landes am östlichen Mittelmeerufer in Klang und tönende Farbe übersetzt, ohne dabei eine folkloristische Musik zu schreiben; echte „östliche Mittelmeermusik“ atmen seine beiden großen Sinfonien, sein Klavierkonzert (mit obligater Viola d'amore im langsamen Satz), sein „Lieblicher Sänger Israels“ (für Cembalo, Harfe und Orchester), seine Solosonate für Geige. Betont folkloristisch arbeitete Alexander Uria Boscovich; in seiner „Semitischen Suite“ gewann er dem Klavier völlig neue Farben ab, ebenso dem Orchester, für das er die Suite später instrumentiert hat. In den Werken Josef Tals und Oedoen Partos' haben dann orientalisches Melos und orientalische Formprinzipien zu neuer musikalischer Gestaltung geführt. Tal ist



Erich-Walter Sternberg

¹ Vgl. Peter Gradenwitz: „Reihentechnik im Orient“, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr 1956, Graz-Köln, Hermann Böhlau, 1958, S. 238 ff.

von choreographischer Phantasie geleitet, wie seine erste Symphonie deutlich zeigt; seine klanglichen und konstruktivistischen Vorstellungen führten zwangsweise zur Beschäftigung mit elektronischer Musik, die bei Tal (in seinem ersten Versuch „Exodus II“) ebenso dramatisch ausfiel wie seine symphonische Kantate „Die Mutter jubelt“, wie das interessante dritte Klavierkonzert (mit Tenorsolopartie) und die konzertante Oper „Saul zu EnDor“. Partos hat in seinen beiden Bratschenkonzerten, seinem Violinkonzert und seiner „Orientalischen Ballade“ (Bratsche und Klavier) musikantisch orientierte Beispiele logischer Synthese von östlichen und westlichen Elementen gegeben. In leichterem Ton hat *Menahem Avidom* die Atmosphäre der israelischen Landschaft und des israelischen Geistes getroffen, doch schrieb er neben den „leicht-symphonischen“ Werken wie „Sinfonietta Mediterranéenne“ und „Symphonie Populaire“ auch eine ernste und poetische Vokalsymphonie „Das Lied von Eilat“ für tiefe Stimme und Orchester. Folkloristisch leicht gibt sich meist der vielseitige *Marc Lavry*. Archaisch wirkt die Synthese von Tradition und Experiment in den Werken *M. Setters*.

Bei den jüngeren Komponisten schließlich werden die Parallelen zwischen orientalischer und westlicher „Reihentechnik“ in zunehmender Bedeutung sichtbar, obwohl nicht alle die nachweisbaren Parallelen anerkennen möchten. Unter den wegweisenden jungen Musikern — verschiedener Neigungen und Stilrichtungen — müssen vor allem *Herbert Brün* (mit einem Concertino für Orchester, zwei Streichquartetten, einer Klaviersonate, Sonatinen für verschiedene Soloinstrumente), *Roman Haubenstock-Ramati* („Segenssprüche“ für vokalisierende Stimme und neun Instrumente, Rezitativ und Arie für Cembalo und Orchester), *Jizchak Sidi* („Ricar Symphonique“, Werke für Klavier und Cembalo, Kantaten) und *Yehoshua Lakner* (Flöten-sonate, Toccata für Orchester) genannt werden. Daneben gibt es eine ganze Reihe anderer junger Komponisten, die mit wenigen Werken hervorgetreten sind, in denen sie Anschluß an beide Welten, Ost und West, gefunden haben, ohne sich stilwidriger Mischung schuldig zu machen. Musiker rein orientalischer Herkunft ist der junge israelische Araber *Habib Touma*, dessen erstes veröffentlichtes Werk, „Orientalische Rhapsodie“ für zwei Flöten und arabische Trommel, von anderer Warte auf eine zukunftsweisende Synthese hinarbeitet.

Die sich in der jungen israelischen Musik anbahnende Synthese, der parallele Entwicklungen in der Türkei, in Griechenland, in Japan entgegengestellt werden können, hat das Augenmerk der Musiker der großen Welt auf das kleine Land im unruhigen Nahen Osten gelenkt. In den besten Kompositionen sind die Musiker Israels auf dem Wege dieser Synthese bereits weit fortgeschritten; dazu kommt bei vielen ein unmittelbares geistiges und landschaftliches Erlebnis, das ihren Werken eine unverwechselbare persönliche Atmosphäre verleiht. Hier liegen auch die Anfänge dessen, was die Geschichte einmal als solche bestimmbar israelische Musik bezeichnen mag.

HEINRICH GRÖSSEL

MUSIKALISCHE HANDWERKSLEHRE EIN KERNPROBLEM DER MUSIKERZIEHUNG

Zwei Erlebnisse aus dem Umkreis musikpädagogischer Arbeit seien diesen Überlegungen vorangestellt. Das eine knüpft an ein Schülerkonzert an, in dem zeitgenössische Musik auf dem Programm stand. Eine besondere Note erhielt diese Veranstaltung dadurch, daß drei Komponisten ihr Werk selbst dirigierten. Am Tag danach fand zwischen ihnen, den Musikerziehern und einem Schülervertreter ein Rundgespräch über Fragen neuer Musik und Musikerziehung statt, an dem sich neben den Gesprächspartnern Primaner und Sekundaner der

Schule lebhaft beteiligten. Unter den erörterten Fragen spielte ein musikpädagogisches Problem eine wichtige Rolle: „Wie kann ich zum rechten Verständnis und zum gültigen Erlebnis kommen, wenn ich „neue Musik oder überhaupt ernste Musik höre“? Einer der Komponisten sagte in diesem Zusammenhang, es müsse versucht werden, eine Art von neuer „Hermeneutik“ zu schaffen, eine Deutungskunst, durch die die Symbolik der Tonsprache verständlich werde. Als Beispiel nannte er die gleichsam atmende Spannung und Lösung, die bei dem Wechsel von Tonika und Dominante spürbar ist.

Ich berichte zunächst weiter von einem zweiten Erlebnis, das mich nachdenklich stimmte. Im Zusammenhang mit der Erörterung von Fragen, die das Thema: „Wie kann ich die Schlager- und Jazzbegeisterung unserer Jugend für den Musikunterricht nutzbar machen?“ umkreisten, behandelte ich mit einer Unterprima vor Fachkollegen die Jazzplatte „Der treue Husar“ von Louis Armstrong. Mein Bestreben war, die Variationstechnik von Armstrongs „Band“ zu untersuchen. Wir stellten fest, wie oft das Thema variiert wurde, was das Charakteristikum der einzelnen Variationen sei, welche Instrumente hervortreten u. a. m. Als wir nach der Unterrichtsstunde im Kollegenkreise zusammensaßen, wurde ich gefragt, ob es nicht bedenklich sei, die Jazzbegeisterung und die „gefühlsmäßige“ Seite des Hörens durch eine Analyse und die damit verbundene geistige Abstraktion zu zerstören.

Was bedeuten die genannten Gedanken für die Situation der Musikerziehung? Man kann sie insofern auf einen Nenner bringen, als in beiden ein Bedenken gegen das „Bewußtmachen“ von Kunstmitteln erkennbar ist. „Sollte es nicht möglich sein“, so könnte man zwischen den Zeilen lesen, „daß die jungen Menschen durch das Gefühl gute Musik von schlechter zu unterscheiden lernen?“ Daß unter solcher Voraussetzung die „gute“ Musik von den Hörern bevorzugt würde, setzt diese Anschauung als selbstverständlich voraus. Wie ist es aber in Wirklichkeit? Vom Erfahrungsbereich einer großstädtischen Jungen-Oberschule aus gesehen, ist die Tendenz zu Jazz und Schlager unverkennbar. Ohne mich auf die Zahl festlegen zu wollen, glaube ich, daß von 100 Schülern der Oberstufe höchstens 10 durch eigenes Suchen und Spüren zur „ernsten“ Musik gelangen. Die übrigen werden von der Unterhaltungsmusik überrannt, unter der ich hier einmal in Bausch und Bogen Jazz und Schlager mitverstehen darf, ohne den überzeugten Jazzfreunden auf die Füße treten zu wollen. Eine interessante Ergänzung erfährt meine Diagnose durch Angaben über die Schallplattenabteilung einer Stadtbibliothek. Vorausgeschickt sei, daß die dortigen Erfahrungen erst 1½ Jahre alt sind, d. h. also noch nicht statistisch ausgewertet werden können. Der Plattenbestand zeigt das Verhältnis 15:1 zwischen E-Musik und Jazz. Die Jazzhörer bildeten anfangs ein Drittel, später zwar weniger, jedoch immer noch ein Siebentel des Hörerkreises. Es gibt nur wenige unter ihnen, die „sowohl als auch“ hören: ihr Interesse gilt eindeutig der Jazzplatte. Bei anderen Jugendlichen, z. B. bei Berufsschülern, die gelegentlich als Klassen in die Stadtbibliothek geführt werden, ist die Interessenlagerung oft noch eindeutiger: nicht einer hört sich E-Musik an, alle begeistern sich an den Reizen des Jazz.

Es ist also wohl nicht zuviel behauptet, daß eine musikalische Geschmacksbildung, die sich auf das Gefühl oder besser auf den Instinkt des jungen Menschen verläßt, zur Enttäuschung führt. Wie könnte es auch anders sein, wenn schon auf literarischem Gebiet oder in der Kunsterziehung die Unterscheidung von Wert und Unwert, von Kunst und Kitsch über das jugendliche Urteilsvermögen hinausgeht? Man muß versuchen, dem jugendlichen Hörer eine Handhabe zu bieten, mit deren Hilfe er urteilen kann. Die brennende Frage ist immer wieder: „Wie mache ich's am besten?“ In einer Zeit, die noch nicht ein solches Massenangebot an „Hörware“ auf den Markt warf wie die unsrige, war es leichter, den Weg zu weisen. Die Achtung vor der geistigen Potenz des musikalischen Kunstwerkes erlaubte es, hermeneutisch

vorzugehen, d. h. das Verständnis für musikalische Vorgänge durch außermusikalische Vorstellungen zu wecken. Sollte es möglich sein, die Hermeneutik zu modernisieren? Der eingangs erwähnte Gedanke läuft darauf hinaus, die zweifellos schwierigen handwerklichen Probleme zu vereinfachen, eine Theorie musikalischer Sinnbilder zu entwickeln, die eine sachlichere Basis darstellen als die „poetische Idee“, die man früher in der musikalischen Welt suchte. Doch abgesehen von der Schwierigkeit dieser Aufgabe: ist es möglich, einen Katalog musikalischer Symbolismen aufzustellen, der auch für die Musik der Gegenwart gilt? Schon das erwähnte Beispiel des atmenden Wechsels der beiden Hauptharmonien ist zeitlich gebunden. Wieviel mehr sind es andere Erscheinungen, z. B. die trachtige Symbolik des verminderten Septimenakkordes, das „terre moto“ eines Baßtrillers der Bachzeit, das „lux in tenebris“ eines Diskanteinsatzes aus einer Palestrinamesse oder das threnodische Abwärtsgleiten von Sextakkorden in einem Madrigal jener Zeit.

Es geht kein Weg daran vorbei, daß Musikerziehung handwerkliche Kenntnisse vermitteln muß, wenn sie in das musikalische Kunstwerk einführen will. Diese Seite der Musikerziehung wird vielfach zu Unrecht als eine Belastung angesehen. Die Vorstellung von der heiteren „musischen“ Entspannung des Singens und Musizierens ist so tief verwurzelt, daß sie die Musikstunde aus dem Rahmen schulischer Unterweisung gleichsam hinausdrängt. Man sollte endlich erkennen, daß die Sonderstellung dem Schulmusikunterricht am meisten geschadet hat. „Ihr Schulmusiker habt es leicht: Ihr setzt Euch ans Klavier, singt mit den Kindern fröhliche Liedchen — und schon ist die Stunde vorbei!“ Das sind Äußerungen, die — mögen sie auch mehr neckend als boshaft gemeint sein — die Lage kennzeichnen. Ist es dann noch verwunderlich, daß man in letzter Zeit glaubte, die Stundenzahl des Musikfaches herabsetzen zu können?

Es sind vor allem zwei Gründe, die einer Anerkennung der musikalischen Handwerkslehre als Kernstück des Unterrichtes entgegenstehen. Den einen hat die Musikerziehung gemeinsam mit jedem Sprachunterricht: die Angst vor der Grammatik. Ohne Zweifel setzt das Musikhandwerk eine geistige Leistung voraus, die dem Niveau der sprachlichen und mathematisch-naturwissenschaftlichen Fächer in nichts nachsteht. Ebenso wie nun die Schwierigkeiten auf sprachlichem und mathematischem Gebiet nicht eben zur Beliebtheit dieser Disziplinen beitragen, weil sie Konzentration und Kombinationsgabe voraussetzen, ist auch die geistige Leistung des Musikhandwerks ein rotes Tuch für alle, die in der Schule weniger ein Tor zur geistigen Welt als vielmehr eine Vorbereitung für das praktische Leben sehen. Jedoch will das Kind und der heranwachsende junge Mensch seine Kräfte allseitig einsetzen können und erkennt bald, daß „künstlerische“ Betätigung ohne geistige Zucht ein Nonsens ist. In der musikalischen Schularbeit, d. h. im Klassenmusikunterricht eine Unterbrechung der Arbeitsintensität des Schülerdaseins zu erblicken, ist eine Anschauung, die wir endlich über Bord werfen sollten.

Die andere Voraussetzung, die geschaffen werden müßte, wenn der schulische Musikunterricht in den angedeuteten Bahnen laufen soll, ist eine endgültige und verbindliche Auswahl des musikhandwerklichen Lehrstoffes und eine Vereinheitlichung des Lehrweges. Hier steht die Schulmusik, wie mir scheint, noch sehr in den Anfängen. Es gibt wohl viele Compendien, die das handwerkliche Material zusammentragen. Die praktische Anwendung und ihre methodische Entwicklung läßt jedoch noch viele Fragen und Wünsche offen. In einer Zeit, die den Schulmusikunterricht eingeschnürt und kaum noch lebensfähig erhalten hat, sollte das Hauptgewicht der fachlichen Diskussion auf diesem Gebiete liegen. Die psychologischen Voraussetzungen für den Verlauf des Lehrweges sollten in gründlichen Untersuchungen geschaffen werden. Um ein Beispiel zu nennen: die Altersstufe, der eine Beschäftigung mit Fragen der Harmonie zuzumuten ist, wird oft verkannt. „Räumliches“ harmonisches Hören ist Kindern



Foto: Bärenreiter-Archiv

HEINRICH KAMINSKI

in seiner Bielefelder Zeit



Foto: Bärenreiter-Archiv

HEINRICH KAMINSKI
mit seiner Gattin vor seinem Bauernhaus in Ried

im allgemeinen noch nicht möglich. Trotzdem wird in Lehrplänen immer noch empfohlen, romantische Klaviermusik (Schumann, Kinderszenen) in der Unterstufe zu behandeln. Auf der anderen Seite werden ganze Stadien des Lehrweges, z. B. die bewußte Beschäftigung mit Fragen der Zweistimmigkeit, übersprungen. Die Einführung in elementarste Bereiche muß oft in Klassen der Oberstufe nachgeholt werden.

Die systematische Einbeziehung der Handwerkslehre in den Musikunterricht wird nicht nur der Einführung in die Welt der klassisch-romantischen Musik zugute kommen. Sie ist nicht zuletzt die Voraussetzung für das Musikverständnis bei der Behandlung der Barockzeit und in besonderem Maße der Neuzeit. Wenn es schon unmöglich erscheint, einem musikalischen Analphabeten die ordnende Funktion der Kadenz zu erklären, so ist es erst recht ausgeschlossen, ihn in die Strukturgesetze der Polyphonie einzuführen oder ihm die konstruktiven Voraussetzungen der Zwölftonmusik klarzumachen. Ganz entscheidend aber ist eine gewisse handwerkliche Vertrautheit für die notwendige Kritikfähigkeit gegenüber der musikalischen Geräuschkulisse des Alltags, mag sie nun unterhaltend im Sinne der „Schnulze“ oder des Schlagers, morbid-elegant und geistvoll im Sinne guter Jazz-Kammermusik oder nervenzerrüttend im Sinne des Rock'n Roll sein. Damit komme ich auf die eingangs erwähnte Äußerung, man solle der Jugend das Jazzerlebnis nicht zerstören. Ich bin der entgegengesetzten Meinung: die einzige Rettung vor der Flut kritiklos hingenommener Musikkonserven ist die bessere musikalische Bildung. Wer es erlebt hat, wie nachdenklich die jugendlichen Hörer werden, wenn man ihnen zeigt, daß es nicht sehr geistvoll ist, einen hohen Trompetenton in die Gegend zu schmettern und penetrant durchzuhalten, wenn „Improvisation“ erwartet wird, der dürfte meiner Meinung sein. Die Reihe der positiven Beobachtungen, die sich aus einer handwerklich gegründeten Haltung gegenüber dieser sogenannten „modernen“ Musik ergeben, kann beliebig lange fortgesetzt werden. Als eine besonders erfreuliche Folge sehe ich es an, wenn auf diese Weise die Diskussionssprache auf ein Vokabular reduziert wird, das Aussicht auf Klarheit und Verständlichkeit bietet. Nichts ist schrecklicher als das geschwollene Geschwätz der Jazzfans, die hinter ihrer esoterischen Sprache die krasseste musikalische Halb- und Unbildung verstecken.

Es geht hier nicht um die Frage, ob man diese oder jene Musik unserer Zeit bejahren oder verneinen soll, sondern darum, wie sie aufzunehmen ist. Die gediegene musikalische Bildung scheint mir — ob mit praktischer Ausbildung oder ohne sie — die wesentliche und vordringliche Aufgabe schulischer Musikerziehung zu sein. Es gab eine Zeit, in der musikalische Bildung im aufgezeigten Sinne für die Gebildeten unseres Volkes eine Selbstverständlichkeit war: das 16. Jahrhundert, in dem sowohl hinsichtlich der mathematischen wie auch der philologischen Welt die Musik fest gegründet im schulischen Zusammenhang stand. Möchte auch unser Jahrhundert den humanistischen Wert musikalischer Erziehung wiedererkennen! Es wird nicht zu seinem Schaden sein.

INGRID SAMSON

GRUNDLINIEN EINER KAMINSKI-BIOGRAPHIE

Nicht jedes Leben ist reich an äußeren biographischen Ereignissen und Erlebnissen — es vollzieht sich vielleicht gänzlich in der Stille, aber es muß deshalb nicht weniger bewegt, nicht weniger reich sein. Denken wir an das Leben Gustav Mahlers, so drängen sich uns sogleich die mannigfachsten Bilder auf — ein Leben voller äußerer Spannungen, voller bewegender Erlebnisse, voller Erfolge.



Die Hütte · Foto: Bärenreiter-Archiv

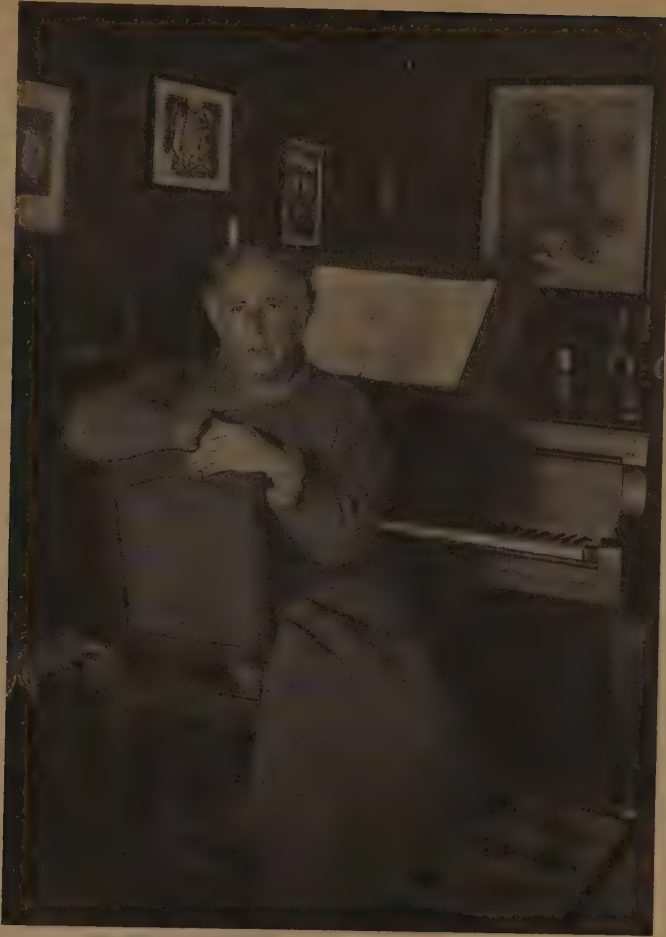
Ganz anders bei Kaminski. Da gibt es keine überwältigenden Ereignisse. Kaminski ist weder ein Wunderkind gewesen noch ein frühreifes Talent. Er entwickelt sich in der Stille, und er hat sein ganzes Leben lang diese Stille gebraucht — auch äußerlich. Er lebte „sein“ Leben, ohne sich allzusehr um seine Umwelt zu kümmern, und fühlte sich zu Meistern wie Obrecht oder Ockeghem hingezogen, wenngleich er stilistisch der Spätromantik verbunden blieb. Versucht man, Kaminski aus seiner Zeit heraus zu verstehen, so ist damit kaum etwas gewonnen. Er hat mit seiner Zeit sehr wenig gemein. Er lebt in seiner eigenen „Ideenwelt“, und diese seine Welt gilt es vor allem in einer Biographie herauszuarbeiten. Man muß das Werk aus den Ideen herleiten und gleichzeitig das Werk aus dem Leben erstehen lassen, nicht Analysen geben, sondern Deutungen. Dabei wird man die Entdeckung machen, daß eine Biographie Kaminskis zusammenfällt mit der Geschichte seines Schaffens, daß sich also der Künstler vom Menschen nicht trennen läßt. Wenn der Biograph diese Trennung bis zu einem gewissen Grade

doch vollziehen muß, so nur, um die Einheit später um so deutlicher werden zu lassen.

Über die Kindheit und frühe Jugend Kaminskis wissen wir wenig. Wir haben keine Anhaltspunkte dafür, daß eine künstlerische Begabung sich gezeigt hätte, weder in musikalischer Beziehung noch in irgendeiner anderen Richtung. Er war träumerisch veranlagt, sonderte sich gern von den anderen ab — zog sich zurück, aber nichts verrät die in ihm schlummernden künstlerischen Kräfte. Es ist deshalb typisch, daß er in Frankfurt am Main an einer Bank zu arbeiten beginnt, wenn es auch auf der Hand liegt, daß diese Tätigkeit nicht von langer Dauer sein konnte. Und noch einmal wendet er sich einem „praktischen“ Beruf zu — er begibt sich nach Heidelberg, um Nationalökonomie zu studieren. Ganz nebenbei beginnt er, ein paar Klavierstunden zu nehmen und bald darauf den ersten musiktheoretischen Unterricht bei Philipp Wolfrum.

Der Schritt zur Musik als Lebensaufgabe, als Lebensberuf geschieht dann wie von selbst und völlig folgerichtig. Auch hier ist es nicht ein bestimmtes, umwälzendes Ereignis, das

Heinrich Kaminski in der Rieder
Hütte Foto: Bärenreiter-Archiv



diesen Entschluß in ihm plötzlich zur Reife bringt. Kaminski läßt stets die Dinge sich entwickeln, er geht einfach „seinen“ Weg — es gibt da kein Entweder-Oder.

Die nächste entscheidende Station seines Lebens ist Berlin. Auf den Rat seines Lehrers Wolf-
rum beginnt er dort mit einem geregelten Studium. Unter seinen Berliner Professoren ragen
zwei Persönlichkeiten hervor, die für ihn von besonderer Bedeutung wurden: der Richard
Strauss-Schüler Wilhelm Klatte und Severin Eisenberger, der Pianist. Sicherlich sind die Berliner
Jahre sehr wichtig für Kaminski gewesen; es entstand ja auch in dieser Zeit seine erste be-
deutsame Komposition, der „69. Psalm“ (die anderen Werke, wie etwa die Sopranlieder oder
das Brautlied, haben nur sekundäre Bedeutung). Aber in einer so unruhigen Großstadt wie
Berlin konnten die Kräfte Kaminskis nicht zur Entfaltung kommen. Er wußte das selbst sehr
genau und zog sich bereits 1914 (mit 28 Jahren) in die Stille eines kleinen oberbayrischen
Dorfes, nach Ried bei Benediktbeuren, zurück.

Abgesehen von der Einsamkeit brauchte Kaminski ein Lebenszentrum — zu diesem Zentrum
wurde ihm seine Familie. Fröhliches Leben erfüllte bald das Haus — fünf Kinder wuchsen ihm

heran. Er selbst lebte für seine Familie und für sein Schaffen. Er hatte sich eine kleine Holzhütte im Garten errichten lassen mit dem Blick auf die Berge. Üppig rankte und blühte es hier. Dieser Ort war Kaminskis Heiligtum; denn Schaffen bedeutete ihm eine heilige Handlung. Hier arbeitete er auch in einem besonderen Gewand, in einem schwarzen, geblühten Kimono. Die „Hütte“ steht heute noch in jenem Garten.

Einmal noch kehrte Kaminski ins „öffentliche Leben“ zurück. Im Jahre 1930 nahm er die Berufung zum Professor und Leiter einer Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin an. Er wirkte dort neben Arnold Schönberg und Franz Schreker als Nachfolger von Hans Pfitzner. Gleichzeitig wurde Kaminski als Leiter der Musikvereinskonzerte in Bielefeld Nachfolger von Walter Lamping. Dieser war von der Dresdener Uraufführung des „Jürg Jenatsch“ zutiefst beeindruckt gewesen und hatte sich ausdrücklich Kaminski als seinen Nachfolger erbeten. Bielefeld bot für Kaminski die ersehnte Gelegenheit, eigene Werke aufzuführen. Er war sicherlich kein virtuoser Dirigent (er dirigierte auch niemals im Frack), aber er muß in seiner Einfachheit, seiner Menschlichkeit und in seiner bedingungslosen Hingabe an das Werk einen tiefen Eindruck auf Mitwirkende und Hörer ausgeübt haben. Er konnte Atmosphäre schaffen; mehr noch, wo er wirkte, da war Atmosphäre. Er forderte den ganzen Einsatz, aber er gab sich auch selbst völlig an das Werk hin, nicht etwa nur an sein eigenes! In Bielefeld gewann Kaminski in kürzester Zeit eine wirkliche „Gemeinde“, und noch heute ist unter der älteren Generation die Erinnerung an Kaminski lebendig. Man spricht von ihm wie von einem „Auserwählten“.

Die Zeit seiner Tätigkeit in der Öffentlichkeit sollte nur allzubald ein Ende finden. 1933 legte Kaminski beide Ämter nieder. Der Nationalsozialismus mußte ihm verhaßt sein, aber ebenso erschienen ihm Bindungen an ein Amt geradezu als lähmende Vorstellungen. Es ist typisch, daß außer den drei Kanons auf Texte von Angelus Silesius zwischen 1930 und 1933 kein Werk von Kaminski erschienen ist. Er fand nicht mehr die Stille, die innere Freiheit, die er zum schöpferischen Akt benötigte; er fühlte sich gehemmt, gefesselt. So zog er sich denn endgültig nach Ried zurück — für immer. Noch abgeschlossener als bisher lebte er der Familie, einem kleinen Kreis von Schülern und seinem Werk. Diese zurückgezogene Lebensweise erweckte im Dritten Reich Verdacht. Man suchte Kaminski an den Lebensfaden zu kommen und . . . deckte seine nichtarische Abstammung auf; man verbot die Aufführung seiner Werke. Man tat das Grausamste, was man einem schaffenden Künstler antun kann, man schaltete ihn aus — man ließ ihn verstummen. Der Krieg zerstörte Kaminskis Lebenszentrum, die Familie. Zwei Töchter starben, ein Sohn fiel an der Front. Kaminski jedoch hat nicht abgelassen, für eine neue, eine bessere Welt zu arbeiten — für eine Welt der Brüderlichkeit, der Liebe.

Fragen wir nach der Bedeutung seines Lebens für sein Schaffen, so wird schon aus den hier skizzierten biographischen Notizen deutlich, daß für Kaminski „leben“ im Grunde „schaffen“ bedeutete. Er selbst fühlte sich „berufen“, den Menschen seine Ideen weiterzugeben, und er tat es vorwiegend in musikalischer Form. Lesen wir seine Schriften, so spüren wir, daß es ihm um das Leben im tiefsten Sinne des Wortes ging. Hören wir seine Musik, so ist es die Intensität der musikalischen Sprache, die uns fesselt; es liegt etwas Unausweichliches darin. Natürlich kann man eine solche Art, Musik zu schreiben, positiv und negativ werten, da die musikalische Aussage ja letztlich auf außermusikalischem Gebiet liegt und man die rein musikantische Spontaneität oftmals vermißt. Auf der anderen Seite ist die Einheit, die gerade bei Kaminski zwischen Leben und Aussage besteht, etwas Einmaliges, etwas Bewundernswertes. Kaminski lebte für die Idee der Brüderlichkeit aller Menschen; es war sein tiefster Wunsch, die Brüderlichkeit, die reine Liebe der Menschen zueinander, verwirklicht zu sehen. Wenn er sich immer mehr von der Welt zurückzog, ist das im Hinblick auf die ihn bewegenden Ideen nur allzu

verständlich. Er mußte enttäuscht werden — er konnte nicht auf Verständnis hoffen, und wenn er verstanden wurde, so nur von einigen wenigen.

Das Bedeutende an Kaminski jedoch ist, daß er im Grunde nicht zu enttäuschen war. Auch die größte Verlassenheit ließ ihn an den Menschen nicht verzweifeln. Er konnte einfach nicht ablassen, im „Nächsten“ den „Bruder“ zu sehen und ihn als Bruder zu lieben. Diese uner-schütterliche Liebe spricht aus allen seinen Werken, und es ist darum auch nicht so wichtig, daß diese Werke nicht mit der Neuen Musik Schritt halten. Kaminski suchte nicht das Neue — er suchte den Menschen.

Es erscheint unumgänglich, hier sein letztes Werk, das „Spiel vom König Aphelios“, zu erwähnen; denn in diesem „Spiel“ vereinigt er alle die Ideen, die ihn ein ganzes Leben lang erfüllt haben. Gewiß, hier spürt man viel Enttäuschung, die ganze Unvollkommenheit der Menschen, die Unfähigkeit, einander wahrhaft zu lieben — aber es ist keine Resignation; denn durch das Opfer eines Menschen wird die Läuterung im verloren geglaubten „Bruder“ vollzogen. Kaminski hat mit diesem Werk, das er mit letzter Kraft vollendete, gleichsam den Menschen, die er liebte, sein Opfer gebracht.

Für die Bilder gab dankenswerterweise Reinhard Schwarz-Schilling wertvolle Hinweise.

ERNST KRAUSE

DER DIE WELT VERZAUBERTE

Zum 100. Geburtstag Giacomo Puccinis

Mit jenem letzten Maitage des Jahres 1884, an dem im Mailänder Teatro Dal Verme der erste Opernversuch Puccinis „Le Villi“ zur Uraufführung gelangte, begann der Triumphzug eines dramatischen Musikers, der in der Welt der neueren Oper neben Richard Strauss unes-gleichen sucht. Zwar dauerte es noch bis zu „Manon Lescaut“ und vor allem „Bohème“, bis der Glanz seines Namens in allen Erdteilen erstrahlte — aber eine Verheißung waren bereits die Erstlingswerke „Le Villi“ und „Edgar“. Ist es wirklich schon 100 Jahre her, daß Puccini in der norditalienischen Provinzstadt Lucca geboren wurde? Die Familie Puccini hat eine gewisse Ähnlichkeit mit den deutschen Bachs: auch die Puccinis waren nacheinander Kapellmeister, Organisten und Komponisten. Als Vater Michele starb, hinterließ er seiner Frau als einzigen Reichtum sieben Kinder, unter ihnen den sechsjährigen Giacomo. Es ging damals zu Hause sehr bescheiden zu; aber die Mutter konnte für den talentierten Giacomo ein Stipendium am Mailänder Konservatorium erwirken. Zwei Jahre studierte er hier unter Anleitung Bazzinis und Ponchiellis. In einem engen Zimmerchen hauste er zusammen mit dem jüngeren Bruder und einem Vetter. „Ich leide keinen Hunger. Ich esse ziemlich schlecht, aber topfe mich voll mit dicken Suppen, mit verlängerten Fleischbrühen usw. Mein Bauch ist damit zufrieden . . .“ Mit einem „Capriccio sinfonico“, dessen Einleitung schon ein „Bohème“-Motiv vorwegnimmt, überraschte der Student Lehrer und Öffentlichkeit. Ein Talent lenkte die Aufmerksamkeit auf sich. Mit „Manon Lescaut“ und „Bohème“ waren die ersten Stufen auf der Leiter zum Welterfolg erklommen — materielle Erfolge stellten sich in entsprechender Fülle ein. Was folgte, waren nur Bestätigungen seines Könnens als theatralisch begabter, ein-schallsreicher Opernkomponist: „Tosca“, „Madame Butterfly“, das reißerische „Mädchen aus dem goldenen Westen“, das Triptychon mit dem entzückenden „Gianni Schicchi“ und endlich als letztes Bekenntnis zur großen Oper die unvollendete „Turandot“. Als Puccini 1924 während einer Operation in Brüssel eines qualvollen Todes starb, war das ein Verlöschen

eines bis zuletzt Lebenslustigen, das wie die Klänge der Empfindsamkeit seiner Opern die Welt ergriff. „Hier endet das Werk des Meisters“, sprach Arturo Toscanini, der Dirigent der Mailänder Uraufführung von 1926, vom Pult aus, als er die von Franco Alfano vollendete Oper an jener Stelle vor dem Finale abbrach, da der Tod dem Komponisten die Feder aus der Hand genommen hatte.

Vieles haben wir Puccini abzubitten. Er war sicher mehr als ein bloßer Causeur und Effekt hascher: ein mit seinem Publikum mitfühlender Mensch und Musiker. Gewiß, ein Verdi konnte er nicht sein, der im nationalen Leben Italiens markant hervortrat. Er war Weltbürger im Sinne von Strauss und Lehár, für den er menschlich sehr viel übrig hatte. Als um 1880 im Opernschaffen Italiens eine neue „Richtung“ einsetzte, war der romantische Traum ausgeträumt: man verlangte auch auf der Opernbühne nach Darstellung des Lebens ohne Scheu vor der „schaurigen Wahrheit“, ja, mit einer gewissen Lust am Nervenkitzel höchst gespannter Situationen. Durch Puccini wurde die Musik dem dramatischen Zweck völlig ein- und untergeordnet. Sie hatte als eindringlichstes, Herz und Sinne am unmittelbarsten bewegendes und erregendes Kunstmittel die Aufgabe, die Handlung stimmungsgemäß zu untermalen und die dramatische Schlagkraft aufs höchste zu steigern. Das Untermalen besorgte mit wenigen Pinselstrichen das Orchester, dessen Farben Puccini virtuos beherrschte. Die Steigerung und Gipfelung war in erster Linie Sache der Singstimme: sie kommt in der breit ausschwingenden, leidenschaftlich erregten und nicht zuletzt zärtlich süßen Puccinischen Kanti-lene zum Ausdruck. Mit diesen Melodien, die uns heute in jenen unvermeidlichen Bruchstücken aus den Lautsprechern entgegenplärren oder in penetranter Sacharindosierung im Caféhaus mitserviert werden, adelte Puccini die Gestalten seiner Phantasiewelt und wob um sie eine dichterische Atmosphäre von vielfach köstlichem Zauber. So kommt es, daß seine Opern auf kleinstem Raum eigene realistische Welten des Künstlerischen erstehen lassen und bei ver-hältnismäßig kurzer Spieldauer dramatische Geschehen von menschlicher Weite spiegeln.

Die Stoffe, die Puccini aufspürte, die ihn anregten und bewegten, suchte er sich in mühevoller Vorarbeit. Nicht nur „Interesse wecken“, nicht nur „überraschen“ wollte er mit seinen Opern-sujets; es ging ihm darüber hinaus stets um eine menschliche und zeitkritische Aussage. Wir finden diese Bemühungen ebenso bei der Schilderung des darbenenden Pariser Künstlervölkchens der „Bohème“ wie bei der Tragödie der kleinen Japanerin Cho-Cho-San mit ihrer unüberhör-baren Kritik an nationaler Überheblichkeit und Rassendünkel. Mit welcher Geduld feilte er an den Motiven der Handlung, an jedem Textwort! Nicht nur der berühmte Ausruf Cavaradossis „Nun sterb' ich in Verzweiflung!“ stammt von Puccini. Eine Grundvoraussetzung eines wirklich guten, wirksamen Opernbuches: das Geschehen müßte allein schon durch die optischen Vorgänge verständlich sein. Bezeichnend, daß Puccini bei seinen stärksten Opern-würfen jeweils mit anderen Musikern in Kollision geriet: bei „Manon Lescaut“ mit Massenet, bei der „Bohème“ mit Leoncavallo und bei „Tosca“ mit Franchetti, nachdem sich früher schon Verdi für Sardous Drama interessiert hatte; später trat bei „Turandot“ Busoni mit Puccini in Wettbewerb. Er zeichnete die Menschen mit ihren Freuden, ihrem Leid und Schmerz, in welchem historischen Gewand sie sich auch zeigen. Er versenkte sich mit aller Liebe in das spezifische Kolorit: das Pariserische der „Bohème“, das Römische der „Tosca“, das Japanische der „Butterfly“ und so fort — in dieser Kunst genauer Milieuschilderung, lyrisch-farbiger Kleinmalerei ist er Meister. Mit großer Ausdauer bezog er bei „Butterfly“ und „Turandot“ ausgiebige folkloristische Studien der fernöstlichen Musik in seine Werkstatt ein. Puccini wußte stets, was er wollte, und er konnte dann auch das, was er wollte. Zeit seines Lebens hat er nach ihm gemäßen Stoffen Ausschau gehalten, nach menschlichen Schicksalen, die hinter den Bildern seiner Phantasie sichtbar werden: die arme schwindsüchtige Näherin Mimi, die in

Rudolfs Armen stirbt, oder die Sklavin Liu, die auch unter der Folter nicht den Namen des geliebten Mannes verrät. Wir wissen, daß er sich an Hugo und Zola wandte, daß er Wildes „Florentinische Tragödie“ und d'Annunzios „Alchimist“ als Opernvorlagen in Erwägung zog, daß er mit Gorki wegen eines Librettos in Verbindung trat. Welche Perspektiven für leider ungeschriebene Puccini-Opern!

Wie sieht es mit der Verwirklichung dieser so ungemein volkstümlichen Opernkunst, welche die Menschen verzaubert, auf der heutigen Opernbühne aus? Die größte Gefahr droht Puccini durch Theaterbetrieb und Routine. Nur Gedankenlosigkeit vermag die fest im internationalen Repertoire stehenden Opern des Maestro zu sekundären Aufgaben des Jahresspielplans zu erniedrigen. Nur Talentlosigkeit und wohl auch eine neue Art von Snobismus kann dazu führen, daß sich z. B. bei einer „Bohème“-Premiere die zweite Garnitur an Kapellmeistern, Regisseuren und Bühnenbildnern breitmacht; ein Verfahren, das bei „Schicchi“ und „Turanlot“ geradezu verwerflich ist. Puccinis Opern spannungslos dirigiert, unrealistisch und phantasielos heruntergespielt und obendrein noch mäßig gesungen, müssen ernüchternd wirken. Und wie oft ist dies an den großen und kleinen Theatern der Fall! Man kann sie rasch aufzählen, die Generalmusikdirektoren von Rang, die es nicht unter ihrer Würde hielten und halten, eine Puccini-Oper von Grund auf neueinzustudieren: Schuch, Blech, Busch, Krauss, Keilberth und Karajan (Wiener „Tosca“ 1958) gehören vor allem dazu. Keine Musik braucht künstlerisch überzeugende Interpreten vielleicht so sehr wie jene, die in ihrem Wesen nicht die große menschliche Erschütterung, sondern die einfache, zarte Empfindung des Herzens sucht. Wo sich im Bereich der Opern Puccinis leeres Pathos der singenden Menschen bemächtigt, wo die Wahrheit des dramatischen Kunstwerks durch Überhitzung der Gefühle und böswillige Verniedlichung der Konflikte zur peinlichen Operntheaterei erniedrigt wird, da ist es um Puccini und sein Werk schlecht bestellt. Aber es gibt in der neueren Operngeschichte genug Beispiele für hervorragende Puccini-Wiedergaben.

Puccini ist stets ein großer Verehrer der deutschen Musik gewesen. „Ich bin mir klar darüber“, schrieb er, der Deutschland zuerst 1897 bei der Berliner Erstaufführung der damals noch nicht hoffähigen „Bohème“ bei Kroll besuchte, „daß ich die Brücke von Italien nach Deutschland nicht so leicht gefunden hätte, wenn meine Musik nicht Elemente enthielte, die dem deutschen Wesen verwandt sind. Wie einst die Kunst der nördlichen Völker bei den Italienern in die Schule gegangen ist, so brauchen wir Italiener uns nicht des Geständnisses zu schämen, daß die späteren deutschen Meister, Mozart, Beethoven und Wagner, uns befruchtet haben.“ Puccinis Verhältnis zu dem Bayreuther erscheint nach neuen Forschungen immer mehr dem Verdis zu Wagner ähnlich. Auch Puccini darf ein glühender „Wagnerianer“ heißen, ohne daß er als Schaffender seine eigene Selbständigkeit aufzugeben brauchte. Wie liebte er den „Tristan“, die „Meistersinger“ und besonders den „Parsifal“! Wie genau war er mit diesen Partituren vertraut, die er in seiner Jugend studiert hatte, als ihn das Verlagshaus Ricordi auftrug, Berichte über deutsche Wagner-Aufführungen zu schreiben! Es mag verwundern, daß der „weltliche“ Puccini gerade den sakralen „Parsifal“ am meisten verehrte. Aber: er hatte sein Werk in der Jugend unter Levy in Bayreuth gehört, und der Eindruck ließ ihn nicht mehr los. So trieb ihn auch 1913 sehnsüchtige Erinnerung nach der Wagnerstadt mit der Absicht, das „Bühnenweihfestspiel“ nochmals zu erleben. Zum letzten Male besuchte er den „Parsifal“ ein Jahr vor dem Tod in Wien. „Ich hatte mir zwar vorgenommen, nur den ersten Akt anzusehen, aber es war mir einfach nicht möglich: ich bin bis zum Schluß wie festgenägelt in der Loge geblieben. Ich habe fünf Stunden außerhalb der Welt in vollster Glückseligkeit gelebt. Das für ein Musiker! Diese langanhaltenden Akkorde, diese wundervolle, ruhende Har-

monik!“ Heute wissen wir, daß Puccini das Gewaltige des Wagnerschen Musikdramas in beinahe erschreckendem Maße empfand. „Diese erschütternde Musik vernichtet uns und läßt uns nichts Neues schaffen . . .“

Der Musiker, dessen Weltruhm als Opernkomponist sich in seiner Zeit mit nur wenigen vergleichen läßt, war auch als Mensch eine liebenswerte Erscheinung. Seine Briefe erweisen ihn als einen bei allem Selbstbewußtsein bescheidenen, sympathischen Menschen. Nach außen nahm der mondäne, chevalereske Zug für seine starke Männlichkeit ein: in den Mußestunden im geliebten Torre del Lago war er ein ebenso begeisterter Jäger wie Motorsportler. In der Natur, bei seinen Pappeln und Tannen, Pferden, Katzen und Sumpfvögeln legte der Bohémien mit der verwegen im Mundwinkel klebenden Zigarette seine weltmännische Geste ab und wurde zum Landkind. Diese innige, kindhaft einfache Naturliebe verband ihn in schönstem Maße mit dem mährischen Zeitgenossen Jaňaček. Als Sonntagsjäger auf Wasserwild mußte sich Puccini sogar einmal vor Gericht wegen Wilddieberei verantworten. Unschwer erkennt man bei ihm die Merkmale einer fast weiblichen Künstlerpsyche, vermöge der er die zarten, diffizilen Charaktere, vor allem der Frauengestalten, seiner Opern zu formen wußte. In welchem Maße verstand sich dieser empfindsame Musiker bei der Komposition seiner Werke in die Gefühle seiner Operngeschöpfe hineinzudenken! Wie lebte, litt er beispielsweise mit Mimi! So schrieb er an Ricordi: „Sie haben sicher auf Ihrem Schreibtisch eine Kopie des vierten Aktes: tun Sie mir den Gefallen, sie aufzuschlagen und einen Blick auf die Stelle zu werfen, wo Mimi den Muff bekommt. Finden Sie nicht, daß dieser Augenblick des Todes etwas armselig ist? Zwei Worte mehr, eine liebevolle Hinwendung zu Rudolf würde genügen. Es mag eine Spitzfindigkeit von mir sein, aber in dem Augenblick, wo dieses Mädchen, das mich so viel Mühe gekostet hat, stirbt, würde ich wünschen, daß es nicht so egoistisch aus der Welt geht, daß es ein bißchen auch dessen gedenkt, der ihm so schmerzlich zugetan war.“ Das ist Puccini. Es ging ihm nicht um Pathos und Mystik; es ging ihm um das liebenswerte, zarte Leben und seine Menschen, „Rühren“ wollte er vor allem. „Ich bin nicht geschaffen für heroische Gesten. Ich liebe die kleinen Dinge, und ich kann und will nur die Musik der kleinen Dinge machen, wenn sie wahr, leidenschaftlich und menschlich sind und zu Herzen gehen.“

Nein! Es geht nichts über eine gesunde Menschenstimme. Eine Stimme, die Gott gemacht, schmeißt ein ganzes Zeughaus von Kunstmitteln nieder, und wer die in Bewegung zu setzen versteht, den soll mir keiner schelten.

MUSICA-BERICHT

MUSIK DER NATIONEN—unter diesem Gedanken seien die nachstehenden sieben Berichte unserer Mitarbeiter zusammengefaßt, denn sie geben einen Einblick in charakteristische Situationen des jeweiligen Landes. Im Spiegel festlicher Tage wird stets ein bestimmter Akzent spürbar, der über die zeitliche Gebundenheit der Ereignisse hinaus wirksam ist und so den aufmerksamen Beobachter zum Nachdenken anregt. Die europäische Weite, die sich auf Deutschland, Großbritannien, Polen, Italien, Ungarn und Tschechoslowakei erstreckt, bietet dabei die Möglichkeit, den jeweiligen Eigentum im Konzert der Völker nicht zu überhören.

Vielfalt der Akzente

Berlin

Bei den Berliner Festwochen 1958 war an Darbietungen zeitgenössischer Musik kein Mangel. Schon das Eröffnungskonzert unter Herbert von Karajans Leitung brachte die „*Impromptus für Orchester*“ von Wolfgang Fortner und gab mit diesem, aus einem Prélude und einem Thema mit Variationen bestehenden, glänzend instrumentierten Werk nur den Auftakt.

Orchester-Konzerte

Die Philharmoniker waren an den Festwochen noch mit einem weiteren, lediglich der Neuen Musik gewidmeten Abend unter Hermann Scherchen beteiligt. Da kamen in erster Linie die großen Anreger und Initiatoren unseres Jahrhunderts zu Worte: Hindemith mit seiner jugendlich unekümmerten „*Kammermusik für kleines Orchester*“ von 1921, Strawinsky mit seiner „*Psalmen-symphonie*“ (Chor der St. Hedwigs-Kathedrale) und Schönberg mit jenem merkwürdigen Monodrama von 1910 „*Die glückliche Hand*“ (Solist Toni Blankenheim), das freilich in dieser zwangsausgeprägten bloß konzertanten Gestalt seine Eigenart kaum recht zu entfalten vermochte. Die zudem noch im Programm enthaltene *Toccata für Schlaginstrumente* des mexikanischen Komponisten Chávez gab den philharmonischen Spielern überaus dankbare, ja virtuose Aufgaben.

Das Radio-Symphonie-Orchester schaltete sich mit zwei eigenen Unternehmungen in den Verlauf der festlichen Tage ein: ein in der Vortragsfolge recht glücklich zusammengestellter und auch sonst wohlwollender Bartók-Abend war der Leitung Ferenc Ficsays anvertraut (Tanzsuite; drittes Klavierkonzert mit Annie Fischer; „Herzog Blaubarts Burg“ in Konzertsfassung mit Hertha Töpper und Dietrich Fischer-Dieskau), während die Wahlprin Maazels auf Schuberts große C-Dur-Symphonie und Strawinskys „*Sacre*“ gefallen war. Der philharmonische Chor bot in Zusammenarbeit mit dem Philharmonischen Orchester eine Wiederauf-

nahme des 150. Psalms von Hans Chemin-Petit sowie den hier seit langem nicht mehr gehörten oratorienhaften „*Großinquisitor*“ (Solist Heinz Rehfuß) von Boris Blacher.

Im Reigen der Mitwirkenden wollte auch das vorzüglich disponierte Rias-Jugendorchester nicht fehlen, das sich unter Willy Hannuschkes temperamentvoller Direktion sogar einer neuen Schöpfung von Ernst Pepping annahm: der als Kompositionsauftrag des Rias für die Brüsseler Weltausstellung geschriebenen „*Zwei Orchesterstücke über eine Chanson des Binchois*“. Wohl hat ihm dieser große Meister des 15. Jahrhunderts das Thema geliefert; die Variationen aber zeigen bald, daß Pepping sich an jenen Geist nicht allzu lange binden mag. Noch nie zuvor erschienen seine Instrumentationskünste so raffiniert, war seine Orchesterpalette so bunt wie hier; diese Partitur, zunächst als Huldigung für Gilles Binchois gedacht, ist im Grunde für Pepping nur ein willkommener Anlaß, eine autobiographisch eifallsreiche und im besten Sinne unterhaltsame Musik niederschreiben zu können und die Kunst thematischer Abwandlung zu üben.

Tanz und Ballett

Gegenüber den Vorjahren war diesmal der Sektor „Tanz und Ballett“, der Quantität nach, spärlicher vertreten. Die Qualität des Gebotenen jedoch war über jeden Zweifel erhaben und schon durch die Mitwirkung Antonios und seines Spanischen Balletts von vornherein garantiert. Mit Gedankengut weitaus schwerer befrachtet war der Ballettabend der Städtischen Oper, den Tatjana Gsovsky choreographiert hatte. Der Aufbau des Programms freilich war insofern etwas ungünstig ausgefallen, als sich Nicolas Nabokows Musik zu der getanzten Parabel „*Die letzte Blume*“ nach dem gleichnamigen Bildbuch von James Thurber letzten Endes doch als zu leichtgewichtig und unbedeutend erwies (vgl. S. 758). Da zudem auch die Choreographie in Strawinskys „*Apollon Musagète*“ seltsam



Gloria Davy Foto: Felicitas

leer und unverbindlich blieb, fiel alles Licht auf das Schlußstück des Abends: auf *Giselher Klebes* frei nach Wedekinds „Lulu“-Tragödie gestaltetes Ballett „*Menagerie*“. Diese so ungeheuer kompliziert wie mit strenger Bewußtheit gearbeitete Partitur gab dem ganzen Abend Niveau und Gesicht; hier ist endlich einmal ein junger Musiker ans Werk gegangen, der weiß, was er künstlerisch erreichen will und unter Einbeziehung aller heute angewandten kompositorischen Mittel auch erreichen kann. Klebe ist es hier gelungen, noch die Zwieschichtigkeit dieses Stoffes präzise zu fassen und das Symbolhaltige, Irreale mit Hilfe elektronischer Elemente zu verdeutlichen. Wirkungen, die bei Klebe zunächst und immer nur von außen zu kommen scheinen, verdichten sich zusehends und wachsen auch nach innen; und selbst die geschworenen Gegner der „seriellen“ Technik werden zugestehen müssen, daß sie hier höchst intelligent und überzeugend gebraucht wird. An solch schwieriger Aufgabe entzündeten sich denn auch die künstlerischen Kräfte sämtlicher Mitwirkenden: nicht nur die der eng mit dem Komponisten zusammenarbeitenden Frau Gsovsky, sondern auch die des Bühnenbildners und Kostüm-

schöpfers Stanislav Lepri und des jungen, neu verpflichteten Dirigenten Ernst Märzendorfer, der damit eine besonders gute Antrittsleistung vollbracht hat. Auf der Szene überragend die blutjunge, wunderbar begabte Judith Dornys in der Titelrolle, neben ihr die profilierte Tana Herzberg als Gräfin Geschwitz, ferner Gert Reinholm, Wolfgang Leistner, Erwin Bredow, Jürgen Feindt, Manfred Taubert und viele, viele andere. Einige mißtönende, hier anscheinend obligate Piffes am Schluß blieben Episode, leere Demonstration und fachten den Beifall nur um so stärker an.

Kammerkonzerte

Charakteristisch für den Kurs der Berliner Festwochen waren jene Kammerkonzerte, die sich mit neuen und neuesten Strömungen auseinandersetzten. Über Deutschland, ja über Europa hinaus drang man an einem der Abende sogar bis Japan vor: um dann als Ergebnis festzustellen, daß dort die jüngere Generation gerade die Zwölftontechnik auf ihre Fahnen geschrieben hat und für sie mit Leidenschaft eintritt. Daß in manchen der dargebotenen Stücke die eigene Aussage doch noch von den allgemein verpflichtenden Stil Tendenzen stark absorbiert wird, sagt nichts gegen die Notwendigkeit solcher Entwicklung aus. Japanische Interpreten sowie einige Mitglieder des Philharmonischen Orchesters setzten sich mit beträchtlichem Können für die durchweg kammermusikalisch gehaltenen Schöpfungen ihrer Landsleute (Yoshiro Irino, Yoritsuné Matsudaira, Makoto Moroi, Toshiro Mayuzumi, Minao Shibata) ein.

Stärkere Eindrücke vermittelte ein Kompositionsabend Ernst Kreneks, der selbst die Leitung dieses Konzertes übernommen hatte. In dem ungebrochenen Mut, immer wieder neue Lösungen zu suchen, ist sich Krenek seit 35 Jahren treu geblieben; die stete Unruhe, dem Pulsschlag der Zeit womöglich noch zuvorkommen, hat ihn seither nicht verlassen. So bot er uns außer dem Vorbilder der Vergangenheit (Mahler, Schreker) heraufbeschwörenden Harfenkonzert von 1951 sehr kühne Kafka-Lieder von 1937/38 und die von einem einzigen Grundthema ausgehenden, sonst aber schwer überschaubaren Klavierminiaturen von 1955. Die erstaunlichste Formung aber stellt unstreitig seine „*Sestina*“ für Sopran und Kammerensemble dar, die 1957 als Kompositionsauftrag der Fromm Foundation, Chicago, entstand und jetzt ihre europäische Erstaufführung

erlebte. Krenek, der kürzlich eine Analyse dieses Zyklus gegeben hat, berichtet, er habe für die Abfassung dieser Stücke jahrelang experimentiert; hier sei nur soviel gesagt, daß schon die strenge Gesetzmäßigkeit im Textlichen die musikalische Anlage weitgehend beeinflusst hat. Solche engen Bezüge, die auch eine gewisse Zahlenspekulation mit einbeziehen und sich auf mittelalterliche Praktiken berufen können, kommen beim ersten Hören nicht zur Geltung, dürften aber beim Lesen der Partitur deutlich werden. Nach diesem Werk darf man gespannt sein, wohin Krenek auf diesem Wege noch weiter gelangen will. Die unerschütterlich sichere und für derartige Aufgaben prädestinierte Sängerin war Helga Pilarczyk; die sonstigen trefflichen Helfer des Abends: Elfriede Hübner (Harfe), Klaus Billing (Klavier) sowie Mitglieder des Philharmonischen Orchesters.

Eine wesentlich beruhigtere Ausstrahlung hatte das Konzert von Paul Hindemith, der diesmal wieder in dreifacher Funktion erschien: als Komponist, als Dirigent und als Bratscher. Als Dirigent trat er für einen Madrigal-Zyklus von Monteverdi (Rias-Kammerchor) und für Strawinskys „Cantata“ von 1952 (Gloria Davy, Helmut Krebs) ein; von seinen eigenen Werken hörte man zunächst, von ihm eingerichtet und neu instrumentiert, eine reizvolle Suite altfranzösischer Tänze, sodann die drei ernstesten Reinacher-Lieder von 1922 (wunderbar interpretiert von Gloria Davy) und zum Schluß des Abends, als Uraufführung das Oktett von 1958 für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, 2 Bratschen, Cello und Kontrabaß. Satztechnisch herrscht hier eine hohe Kunstfertigkeit, die im Finale eine ausgewachsene Fuge mit drei „altmodischen“ Tänzen (Walzer, Polka, Galopp) koppelt, geistig hingegen findet sie ihr Genügen allein schon in der „Lust zur Musica“. So erklärt es sich auch, daß dieses Oktett die Welt nicht mehr in gleicher Weise bewegt, wie dies viele Werke des jungen Hindemith vermochten.

Neue Werke Berliner Komponisten endlich standen auf dem Programm eines Konzerts, das von jungen Interpreten bestritten wurde. Hier hörte man Ur- bzw. Erstaufführungen von Siegfried Borris (Trio für Oboe, Fagott und Klavier op. 90a), Helmut Link (Violinsonate op. 5), Heinz-Friedrich Hartig (Kleine Sonate für Klavier op. 27), Friedrich Voss (Musik für Flöte sowie Notturmo für Oboe und Harfe), Aribert Reimann (Drei Gedichte von Octavio Paz für Sopran, Flöte, Violoncello und Harfe) und Max Baumann („Die schöne



Werner Thärichen Foto: Willott

Seilerin“, fünf Sonette der Louise Labé für Sopran, Flöte, Klarinette, Violine und Kontrabaß, op. 61). Es wurde ein Abend, der in mehr als einer Hinsicht fesselnd war, zeigte er doch die so divergenten Möglichkeiten der gegenwärtigen Kompositionspraxis geradezu instruktiv auf. Von der überwiegend (im Sinne Hindemiths) traditionsgebundenen Schreibweise von Borris ging hier der Weg über die durchaus instrumentalgerechten und äußerst knapp, dabei aber höchst persönlich ausgeformten Stücke von Hartig und dem jungen Voss (Jahrgang 1930) zu dem an sich interessanten Versuch des talentierten Aribert Reimann, mit Mitteln der Dodekaphonie drei schwierig zu vertonenden spanischen Gedichten gerecht zu werden. Was bei Reimann (Jahrgang 1936) naturgemäß noch ein wenig experimentell bleibt, ist Max Baumann (Jahrgang 1917) mit ebenso schwierigen Liebesonetten der Louise Labé vollkommener geglückt: Singstimme und Instrumente gehen jener Ausdruckswelt intensiv und mit genauem Empfinden nach, ohne jemals leeren Floskeln oder Übersteigerungen zu verfallen.

Opern

Hier war es vor allem ein Abend, der durch die Initiative der Festwochenleitung in Verbindung mit der Akademie der Künste zustande gekommen war: vier einaktige Kammeropern, die sich allesamt auf ein kleinbesetztes Instrumentarium zu beschränken hatten, erlebten ihre szenische Uraufführung. Die vier Komponisten, denen man Werke in Auftrag gegeben hatte, waren: Wolfgang Fortner, Darius Milhaud, Humphrey Searle und Werner Thärichen. Vier verschiedene Musikerprofile und zugleich vier gänzlich verschieden geartete künstlerische Vorhaben. Am leichtesten gemacht hatte es sich diesmal Fortner, der mit den ironisch verwendeten Koloraturen seiner „Corinna“ (Text nach Gérard de Naval) — ohne die Möglichkeiten des Textes sonderlich auszunutzen — so etwas wie eine Neubelebung der opera buffa geben wollte, aber in einem wenig überzeugenden Kunstgewerbe stecken blieb. Auch Milhauds „Fiesta“ ist gerade kein Meisterwerk seiner Art; in diesem von Boris Vian stammenden Libretto kochen die südlichen Leidenschaften eines leicht entflammaren Volkes, bei dem von der Lebensrettung eines Schiffbrüchigen bis zum Totschlag kein allzu weiter Schritt ist. Ganz glaubhaft wird diese Entwicklung auf jene kurze Strecke von 20—25 Minuten hin nicht; und Milhauds Partitur, so bunt und polytonal sie sich auch gibt, ist schöpferisch doch nur bis zu einem gewissen Grade fesselnd. Der Einakter des jungen Berliner Philharmonikers Thärichen, betitelt „Anaximanders Ende“ (Text von Wolf Dietrich Schnurre trifft nicht so ins Schwarze, wie sich das seine Autoren wohl gedacht haben mögen. Schnurre ist immer da, wo er über Tiere schreibt, mehrschichtig und tiefgründig; aber jene Sphäre um den freiheitsdurstigen Kater Anaximander und dessen ältliche, unverhelichte Besitzerin vermag Thärichens Musik trotz aller Bemühung nicht voll auszuschöpfen. Wohl ist seine Partitur gekonnt, und doch bleibt ein gewisses Unbehagen zurück und das feste Gefühl, daß auch dieses Stück zunächst ein wohlgemeinter Versuch sei und noch nicht mehr. Die einzige wirkliche Kongruenz zwischen der textlichen Vorlage und der musikalischen Ausformung ergab sich lediglich bei dem von Gogol stammenden „Tagebuch eines Irren“, zu dem der Engländer Humphrey Searle eine völlig zutreffende und überzeugende Partitur verfaßt hat. Da fragt man gar nicht mehr im einzelnen nach der auf zwölftöniger Basis beruhenden Konstruktion, sondern überläßt sich

willig dem Eindruck einer künstlerisch starken und voll befriedigenden Lösung. In der Hauptrolle überraschte hier der junge Tenor Theo Altmeyer durch eine Leistung, die gesanglich wie darstellerisch gleich überragend war. Die sonstigen Ausführenden waren die Mitglieder des Studios der Städtischen Oper, die hier der sicheren Leitung Hermann Scherchens unterstellt waren. Um die nicht einfachen Inszenierungs- und Ausstattungsprobleme machten sich Wolf Völker und Hans Ulrich Thormann in hohem Maße verdient.

Die Hamburgische Staatsoper brachte uns mit ihrer seit dem vorigen Frühjahr dort im Spielplan stehenden Aufführung von Alban Bergs „Lulu“ ein höchst wertvolles Präsent, zumal das Werk bisher nie in Berlin erklungen war. Die in dieser Zeitschrift bereits gewürdigte Darbietung (11. Jg., 1957, S. 266 f.), die hier leider nur kurz genannt werden kann, ist in jeder Beziehung ein Ruhmesblatt für Hamburg und hätte es verdient, öfter als nur einmal gezeigt zu werden (Dirigent: Bittner; Regie: Rennert; Ausstattung: Teo Otto; in der Titelrolle Helga Pilarczyk und in weiteren wichtigen Partien Gisela Litz, Toni Blankenheim, Ratko Delorko, Kurt Ruesche, Mathieu Ahlersmeyer und Sigmund Roth).

Den Abschluß der Festwochen bildete die Erstaufführung von Cherubinis Oper „Medea“ in der Neufassung von Horst Goerges und Wilhelm Reinking. Der seit langem von Carl Ebert gehegte Lieblingsplan, dieses Werk von 1797 vielleicht der deutschen Bühne wiederzugewinnen, kam so endlich zur Durchführung. Adel der Tonsprache, Schönheit des melodischen Empfindens sind Cherubini nicht abzusprechen; in der merkwürdigen Mittlerrolle jedoch, die er zwischen Gluck und Beethoven innehat, vermag er jene größeren Meister nirgends ganz zu erreichen. Die neue Einrichtung und Übersetzung von Goerges-Reinking hat gegenüber der Originalpartitur nicht allzuviel geändert und sogar die seinerzeit von Franz Ladner nachkomponierten Rezitative wieder eingefügt, die dieser ursprünglichen Dialogoper gar nicht schlecht anstehen. Eberts Inszenierung beschränkte sich auf ein gleichbleibendes Bühnenbild (Reinking) und hat die ganze Breite der Bühne zur Verfügung, auf der er den großen Chor (Einstudierung Hermann Lüddecke) Mitträger der Handlung sein läßt; vielfach aber herrscht, entsprechend dem altgriechischen Sagenstoff, eine statuarische Bewe-

gung vor. Vittorio Gui dirigierte mit der Überlegenheit eines Kenners. Der Jason ist nicht eigentlich eine Fachpartie für Ludwig Suthaus, der dennoch sein ganzes Können in die Waagschale legte. Als Kreon bot Tomislav Neralić gute stimmliche Momente. Als Krēusa führte sich die neuverpflichtete schwedische Sopranistin Stina Britta Melander im allgemeinen vorteilhaft ein; und der Dienerin Neris kam die schöne Stimme von Sieglinde Wagner zugute. Im Mittelpunkt des Abends stand natürlich die Gestaltung der Medea durch Inge Borkh, deren Persönlichkeitswirkung groß und unbestritten war.

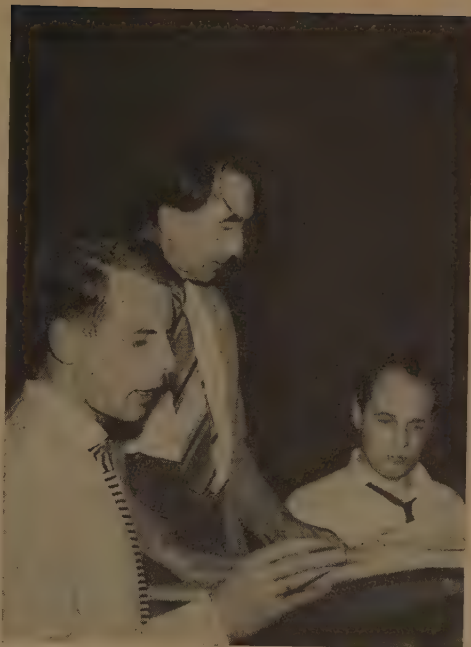
Werner Bollert

Musik und Raum

Donaueschingen

Seit einigen Jahren ist das Thema „Musik und Raum“ akut. Nach der Kölner Uraufführung von Karlheinz Stockhausens „Gruppen für drei Orchester“ versuchte man, seinen zweiten Schritt in diese Richtung — der erste erfolgte bereits 1953 mit der elektronischen Studie „Gesang der Junglinge“ für fünf den Hörer einkreisende Lautsprechergruppen — mit der Feststellung zu bagatellisieren, daß Stockhausen ja nichts Neues erfunden habe, daß es die Mehrhörigkeit schon bei Gabrieli und anderen alten Meistern gab. Als wenn es hier um historische Primate ginge!

Die „Gruppen“ waren für das diesjährige Donaueschinger Musikfest ein ebenso wesentlicher Beitrag zum Thema „Musik und Raum“ wie die Uraufführung der „Poésie pour pouvoir“ von Pierre Boulez, der allerdings einen anderen Weg als Stockhausen einschlägt. Stockhausen setzt in den „Gruppen“ das Publikum in die Mitte zwischen drei in Hufeisenform aufgebaute Orchester (mit drei Dirigenten), die miteinander korrespondieren und den Hörer umschließen. Boulez stellt drei Orchester (mit zwei Dirigenten) auf verschieden hohen Podien in die Mitte des Raumes, platziert darum das Publikum, das in seinem Rücken wieder von Lautsprechergruppen — insgesamt 84 Schallquellen, gespeist aus fünf Kanälen (Tonbändern), darunter vier riesengroße Tieftonlautsprecher auf dem Grunde gewaltiger Schalltrichter (2,5 x 2,5 m) und eine über dem Orchester unter der Saaldecke rotierende Schallgruppe — eingekreist wird; der optisch beängstigende Eindruck eines technisierten Konzertsalles wird in der akustischen Realisierung zur positiven Seite hin wieder aufgehoben, die Lautsprecher werden nicht mißbraucht.



Karlheinz Stockhausen, Hans Rosbaud, Pierre Boulez in Donaueschingen Foto: Widmaier

Boulez will den realen instrumentalen Orchesterklang mit dem künstlich hergestellten elektronischen Klang und einer menschlichen Sprechstimme zu organischer Einheit verschmelzen, wie es unlängst Giselher Klebe in kleineren Ausmaßen aber mit der gleichen kompositorischen Technik in seinem Lulu-Ballett „Menagerie“ erprobt hat.

Dieses äußere Arrangement bei Stockhausen und Boulez will nichts anderes als ein funktionell „richtiges“ Hören mit Hilfe des Raumes. Die musikalischen Strukturen, an einer Stelle aufklingend, werden in den beiden anderen Orchestergruppen fortgesetzt. Was sonst von einem „Punkt“ aus, vom Orchesterpodium kommend, auf den Hörer eindrang, war eigentlich nie ganz „durch“zuhören; angesichts der Differenziertheit mancher neuer Musik ging zuviel verloren. Das sucht Stockhausen zu korrigieren, wenn er den strukturellen Ablauf der Musik über drei räumlich getrennte Orchester verteilt und dadurch dem Raum eine neue Funktion für das Hören gibt. Wenn es für solche Werke bislang nur räumliche Provisorien gibt, spricht das nicht gegen die Idee der Raumfunktion.



Konzertsaal in Donaueschingen Foto: Rohlf

Der weitgehend geglückte Versuch Stockhausens fand durch den genialen jungen Franzosen Pierre Boulez eine Vervollkommnung. Die angedeutete Symbiose von Sprechstimme, orchestraler Musik und elektronischen Klängen (Lautsprecher) ist möglich geworden durch das serielle Kompositionsverfahren, das überhaupt erst die elektronische Musik ermöglichte. Beide, bislang stets als Antipoden dargestellte Elemente (instrumental und elektronisch), erhalten durch das serielle Verfahren eine gemeinsame Wurzel, sie schließen sich nicht mehr aus, sondern verschmelzen. Die menschliche Stimme, auf Tonband gesprochen, ist durch mancherlei elektro-akustische Manipulationen und Filter wie die elektronischen Klänge selbst zu formen und in den seriellen Kompositionsprozeß einzuordnen; dabei wird die menschliche Stimme wie im „Gesang der Jünglinge“ bewußt denaturiert, sie führt kein Eigenleben mehr neben der Musik, sondern wird selbst zur Musik „verformt“.

Die Boulez inspirierende Dichtung „Je rame“ (etwa: „Ich lehne mich auf“), das erste von drei Gedichten, die Henri Michaux selbst „Angriffe“ nennt, ist ein expressiver Haßgesang, der einen Zornesausbruch auf immer neue Personen und

Objekte lenkt. Das Nicht-Fixierbare des um sich selbst kreisenden seelischen Erregungszustandes wollte Boulez musikalisch gestalten, und er demonstrierte dabei, welche Ausdrucksmöglichkeiten in der elektronischen Musik enthalten sind, wie wir die Schwelle eines neuen Universums zu überschreiten glauben, wenn der Ton uns lockend, beschwörend oder auch drohend umkreist. Der instrumentale Teil ist in „Poésie“ ein erstaunlich dichtes polyphones Gewebe in seriellen Ordnungen, das „Punktuelle“ scheint ausgefüllt. Erstaunlich, wie bei Boulez aus der vollendeten Beherrschung des heute wahrhaft kompliziert gewordenen kompositorischen Handwerks die Musik zum Schönen, um nicht zu sagen, zum „Romantischen“ hin gerät.

Die Einstudierung des übrigen mit den beiden anderen Gedichten Michauxs noch zu vollenden-

den Werkes dürfte für das Südwestfunkorchester und die Tontechniker eine Riesenarbeit bedeuten haben. Minutiöses Spielen und Reagieren ist Voraussetzung für das vollkommene Zusammengehen von Tonband und Orchester. Boulez dirigierte (oft mit der Stoppuhr in der Hand) die eine Gruppe, Hans Rosbaud, selbst ein Wunder metrischer Präzision, für den es keine unlösbare Aufgabe zu geben scheint, die zweite und die (solistische) dritte Gruppe.

Schönbergs „Fünf Orchesterstücke“ und Debussys „Jeux“ waren dokumentarische „Vorbereitungen“ auf die Werke unserer Tage, sie wurden von Hans Rosbaud delikat musiziert. Das amerikanische Juilliard-Quartett spielte Bartóks drittes und viertes Streichquartett, von Strawinsky die „Drei Stücke“ aus 1914 und die „Fünf Sätze“ von Anton Webern, die wiederum die singuläre Bedeutung seines kompositorischen Werkes demonstrierten.

Bernd Müllmann

Impressionen aus Schottland Edinburg

Im Mittelpunkt der Edinburger Festspiele standen schon immer mehr die Ausführenden als die Musik, und auch dieses Jahr, bei den 12. Festspielen, war es nicht anders; eine Ausnahme bildeten

allerdings die zwölf eigens für diesen Zweck geschriebenen Ballette. Die Zuhörerschaft liebt im allgemeinen nur das, was sie bereits kennt, und die wenigen Programme, die gewisse Voraussetzungen erfordern, wurden dafür mit Reihen von leeren Sitzen belohnt. So war es, als Ernest Ansermet Strawinsky dirigierte, so war es, als das Juilliard-Quartett Bartók spielte (beides bemerkenswerte Aufführungen), und bei den Gastspielen der Stuttgarter Oper bezahlte man gerne die Karten für „Die Entführung“ und für „Tristan und Isolde“, aber nicht für „Euryanthe“ oder den „Wildschütz“.

Die Darbietung der sechs Bartók-Quartette war eine Offenbarung, nicht nur in der Brillanz der Technik, sondern vor allem durch eine Auffassung, die Bartóks Absicht und Idee ganz verwirklichte. Gleichermaßen inspirierte Ernest Ansermet das Philharmonia-Orchestra und das Royal-Opera-House-Orchestra, Covent Garden (das damit zum ersten Male außerhalb seines Theaters auftrat) zu einem ausgesprochenen männlichen und exakten Spiel. Das Philharmonia-Orchestra brachte ein russisches Programm mit Yehudi Menuhin als Solisten mit dem Violinkonzert von Schostakowitsch. Das Royal-Opera-House-Orchestra bot einen reinen Strawinsky-Abend. Während der ersten zehn Tage vermittelte das Berliner Oktett gute Kontraste, indem es Howard Ferguson mit Beethoven und Aaron Copland mit Schubert zusammen brachte; aber die schwerfällige, ungefüge Wiedergabe von Schuberts Oktett war eine Enttäuschung.

Ebenso eine Enttäuschung bereitete Otto Klemperers Auftreten mit der Philharmonia. Sein Beethoven-Programm mit der fünften und sechsten Symphonie beim Eröffnungskonzert war ein ungünstiger Start. Nur bei Bruckners vierter Symphonie brachte er etwas Weichheit in das Spiel. Wolfgang Sawallisch mit demselben Orchester triumphierte mit einem etwas bescheidenen Programm. Er brachte eine sehr ausdrucksvolle Wiedergabe von Schumanns vierter Symphonie, einen überladenen Berlioz und eine großartige Aufführung von Beethovens viertem Klavierkonzert mit Hans Richter-Haaser, einem unerwartet klar und einfach spielenden Solisten. Dieser gewann später manches Lob für sein warmes und romantisches Spiel in dem Schumann-Konzert mit dem schottischen National Orchestra unter Hans Swarowsky.

Das erste Orchester von Übersee, das dieses Jahr erschien, war das Königlich Dänische Orchester, das zusammen mit dem Chor der Dänischen Königlichen Kapelle kam. Zusammen brachten sie eine gute, jedoch etwas gedämpfte Wiedergabe von Haydns „Schöpfung“ unter Mogens Wöldike. Die Aufführung zeichnete sich durch klares, akzentuiertes Orchesterspiel aus, obwohl das Cembalo-Continuo nicht sehr einfallsreich war und den Solisten nur wenig Appogiaturen gestattet waren. Es sangen Jennifer Vyvyan, sehr engelhaft, Nicolai Gedda und Kim Borg, beide überraschend ausdruckslos. Der Chor war bewundernswert; nur einmal schienen die Knabenstimmen in dem Fugen-Chor verlorenzugehen.

Während die Konzerte in ihren Programmen ziemlich sicheren Erfolg erwarten durften, so setzte der Gedanke, zwölf neue Ballette zu bringen, einiges aufs Spiel. Den Choreographen waren für jedes Ballett 20 Minuten zugebilligt; die Musik durfte nur ein Ensemble von höchstens 15 Soloinstrumenten erfordern. Das Edinburger Internationale Ballett unter der Leitung von Peggy van Praagh bestand aus 14 Tänzern mit weiteren 19 Solotänzern, die als Gäste in den einzelnen Balletten auftraten.

Unter den ersten sechs war „The Night and Silence“ das eindrucksvollste, ein Eifersuchtsdrama von Walter Gore, Ballettmeister an der Frankfurter Oper. Nicht nur die Choreographie war gut, sondern sie wurde noch großartig unterstrichen durch eine Auswahl aus Bachs Klaviermusik, wozu man die Toccata in d-Moll und die Chromatische Fantasie herangezogen hatte. Die Musik war von Gore mit Kenntnis und Geschmack ausgesucht und von Charles Mackerras sehr gut arrangiert worden. Paula Hinton und David Poole erwiesen sich als begabte Tänzer. John Cranko (*Secrets*) und George Skibine (*Les Facheuses Rencontres*) brachten beide ein unterhaltsames Stück von kultivierter Frivolität, John Taras eine einfache choreographische Studie für acht Tänzer (*Octet*), die einiges versprach, doch den Zusammenhang vermissen ließ. Die anderen Ballette von Birgit Cullberg und Wendy Toye waren unbedeutend.

Noël Goodwin

Der Besuch der Stuttgarter Oper in Edinburg bot zum zweiten Male Gelegenheit, dieses Ensemble in Großbritannien zu hören, 1955 gastierte es in London in der Royal Festival Hall. Die bei weitem beste Aufführung war diesmal Lortzings „Wildschütz“. Das Werk ist hier so gut wie unbekannt,

aber die großartige Inszenierung von Günther Rennert mit dem bezaubernden Bühnenbild von Ludwig Siercke und dem kultivierten Spiel des Ensembles machte diesen Abend zu einem der glücklichsten, den man seit langem in diesem Opernhaus erlebte. Kein Lob kann zu hoch sein für die Gräfin von Hetty Plümacher, den Grafen von Karl Schmitt Walter, das entzückende Gretchen von Frederike Sailer und den romantischen jungen Grafen von Fritz Wunderlich. Auch Lore Wißmann und Fritz Linke waren ausgezeichnet in ihren Rollen. Ferdinand Leitner und das Orchester gaben hiermit ihre beste Aufführung in Edinburg.

Die andere Neuheit war Webers „Euryanthe“. Diese Oper ist seit 60 Jahren nicht mehr in Großbritannien gegeben worden, und man war gespannt, welche Wirkung sie auf ein modernes Publikum haben werde. Über die neue Fassung von Kurt Honolka waren die Meinungen geteilt. Es erschien unnötig, die Namen der Personen zu ändern und den neugeschriebenen Schlußchor einzufügen. Weber hat doch gewiß eine Musik komponiert, die von sich aus weiterbestehen kann, wenn sie erstklassig wiedergegeben wird. Inge Borkhs Spiel war in dieser stilisierten Inszenierung und bei diesem Bühnenbild fehl am Platz; sie sang jedoch sehr gut, ebenso Gustav Neidlinger als Lysiart. Lore Wißmann in der Titelrolle war überfordert, Josef Traxel schien indisponiert, und Alexander Welitsch hatte offenbar nicht genug Stimme für die Partie des Königs. Lovro von Matacic dirigierte die Aufführung.

Wagners „Tristan und Isolde“ in Wieland Wagners letzter Inszenierung war ein Mißgriff. Das King's Theatre in Edinburg ist viel zu klein für eine solche Oper, und die Akustik reicht für Wagners Orchester bei weitem nicht aus. Dieser neue „Tristan“ übte wenig von dem Zauber aus, den er 1952 in Bayreuth hatte. Martha Mödl's Stimme war in ungünstiger Verfassung. In zwei Vorstellungen sang Astrid Varnay die Isolde mit großem Erfolg. Windgassen war als Tristan in schöner Form, Grace Hoffmann eine gute Brangäne. Neidlingers Kurwenal wirkte etwas rau, und dem Marke Otto von Rohrs mangelte es an Adel. Ferdinand Leitner dirigierte. Harold Rosenthal

Musikalischer Herbst in Polen

Warschau

Als ich im Jahre 1956 die hohe Auszeichnung erhielt, als einziger westdeutscher Gast des polnischen Komponistenverbandes zum ersten „War-

schaer Herbst“ in die polnische Hauptstadt zu reisen, in die Stadt Chopins, die sich seit Jahrhunderten des Ruhmes erfreuen darf, einer der musikalischen Mittelpunkte Europas zu sein, war ich voller Skepsis im Hinblick auf den Terminus „zeitgenössische Musik“. Wie die meisten meiner westdeutschen Kollegen hatte ich bis auf wenige Ausnahmen, die durch den Äther zu uns kamen, keine detaillierte Vorstellung vom Stand der gegenwärtigen Musiksituation in Osteuropa bzw. von der Entwicklung der modernen Musik in Polen seit der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg überhaupt. Mit großem Respekt begegnete ich damals in mehr als 20 Orchesterkonzerten und Kammermusik-Veranstaltungen dem eminent fruchtbaren Schaffen der älteren, mittleren und jüngsten polnischen Komponistengeneration. Geschult an den Vorbildern der eigenen und der französischen Schule, und hier vor allem an der instruktiven Methodik der verehrungswürdigen Nadia Boulanger, offenbarten sich dann Werte, die einmal fest in der reichen, folkloristischen Tradition verwurzelt sind, zum anderen aber auch schon überkommene Formen spürbar sprengten und bereits die Grenzen des Experimentellen abzutasten begannen. Unmöglich, hier alle Namen zu nennen, deren Werke ich, auf Magnetband festgehalten, mit in die Deutsche Bundesrepublik nehmen durfte, um sie dort, durch freundliche Vermittlung von „Polski Radio“ im zweiten Programm des Norddeutschen Rundfunks den westdeutschen Hörern „ad aures“ zu demonstrieren. Von einer wesentlich ausgereifteren und profilierteren Konzeption war das Programmheft, das uns zum diesjährigen Musikfest vorgelegt wurde. Die liebenswerten Kompromisse des Jahres 1956 waren getilgt, es herrschte eine kompromißlose Gradlinigkeit in der programmatischen Ausrichtung. Beim Abhören der vorgetragenen Literatur verdichtet sich der Eindruck eines gewaltigen Schrittes in die Bereiche des Fortschrittlichen und Experimentellen hinein: Schönbergs „Psaumes modernes“, Weberns „Cinque mouvements pour quator à cordes“ und sein Opus 10, Liebermanns „Chants chinois d'amour“ und schließlich Stockhausens Demonstration elektronischer Musik und seiner sowie Boulez' und Cages „Prepared Piano-Etuden“.

Ich bin nicht sicher, ob diese, um gerade auf dem letzten Phänomen zu beharren, für osteuropäische Ohren sicherlich abenteuerliche Darstellung neuester musikstilistischer Erkenntnisse in Polen zum ersten Male vermittelt wurde. Aber

Valdiviellos „El Hopedal de los Locos“ in Perugia Foto: Cavallieri



wenn dies auf solche Art für das breite Publikum eine Erstaufführung gewesen sein sollte, muß ich mit Bewunderung bekennen, daß auch hier wiederum Toleranz, Disziplin und eine gesunde Neugier die Oberhand behielten vor Äußerungen der Mißbilligung, wie sie in Westdeutschland anlässlich solcher Experimente in Form von Pfeifkonzerten an die „Urheber“ herangetragen worden sind.

Im diesjährigen Festival standen drei Namen im Vordergrund. Ich nenne sie nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als „partes pro toto“, die den eminenten Fortschritt und den gegenwärtigen Standpunkt der polnischen Komponisten auf das Repräsentativste fixieren: Witold Lutoslawski (Musique funèbre pour orchestre à cordes), Kazimierz Serocki (Musique concertante) und Michael Spisak (Concerto giocoso). Die Reihenfolge der Aufstellung soll keine Rangordnung bedeuten, und hinter ihr soll sich nicht meine große Verehrung verbergen für Frau Bacewicz, für Sikorski, Baird, Szeligowski, Malawski, Szabelski und andere.

Ich möchte freimütig bekennen, daß der Kontakt des kollegialen Gespräches während der diesjährigen Festspiele nicht so „dicht“ war wie bei unserer letzten Begegnung im „Warschauer Herbst 1956“. Daran mögen andersartige und vielleicht nützliche organisatorische Gesichtspunkte ihren förderlichen Anteil haben. Mir aber und meinen eingeladenen Fachkollegen bleibt die klare Einsicht, daß der Zwang des gemeinsamen

Tisches, der vor zwei Jahren die unabdingbare *conditio* war, die beste Voraussetzung — wenn auch etwas unbequemer Art — bleibt, miteinander in eine diskutable Berührung zu kommen.

Das Aufgebot an Interpreten war in diesem Jahr nicht so eminent wie beim „ersten Warschauer Herbst“. Hier noch einige Namen, die für alle stehen sollen: Das Warschauer Sinfonie-Orchester, das Rundfunkorchester Kattowitz, die Leningrader Philharmonie, Orchester-solisten, Ballett und Chor der Baltischen Oper Danzig, das Juilliard-Quartett, ein Bläserquartett aus Toulouse, Sviatoslav Richter (Klavier), Henryk Szeryng (Violine), Heinz Rehfuss, sowie Arno Schellenberg (Bariton). Albert Karsch

Geistliche Musik in Italien Perugia

In Umbrien ist die Landschaft, in ihrer Mitte die Stadt Perugia, durchtränkt von den jahrtausendalten Geschehnissen der Geschichte, daß das Gestern wie übergangslos in das Heute ausstrahlt. Mit solcher Kraft und Eindringlichkeit, daß auch der Nichtsensitive das spürt. Die Sagra Musicale hat somit eine unendlich suggestive Umwelt geschaffen, um geistliche Musik in erlesener Form hier zu zelebrieren. Schon gleich zu Beginn erfüllte sich diese Besonderheit durch die Aufführung eines spanischen Autosacramental aus dem 16. Jahrhundert, betitelt *El Hopedal de los Locos* durch das nationale Prosa-Theater von Madrid und den Chor Orfeon Donostiarra aus San Sebastian, in der Regie von Luis Escobar

und unter seinem berühmten Dirigenten Juan *Gorostidi*. Außer diesem Werk von *J. de Valdivielso* hörte man noch Werke von *T. L. da Victoria*, dessen Eigenart sehr interessierte.

In Verbindung mit der Fondazione Giorgio Cini, Venedig, konzertierte Chor und Orchester des Maggio Musicale Florenz mit Werken von *Calidara* unter Leitung des hochbegabten Dirigenten *Bruno Bartoletti*. Der Wiener Kammerchor brachte in der Kirche San Domenico in der uralten Città di Castello unter Leitung von *Hans Gillesberger* Kompositionen des Venezianers *Lotti* in vorzüglicher, ausgefeilter Art. Dynamische und klangliche Feinheit und Disziplin bewiesen Chor und Orchester ferner in zwei weiteren Konzerten mit dem Deutschen Magnificat von *Schütz*, drei geistlichen Musiken von *Gallus*, drei von *Mozart* und fünf von *Bruckners* innigsten Kompositionen, von denen das „Ave Maria“ besonders tief ergriff.

Überdies erklang die Matthäus-Passion von *Schütz*. Ferner hörte man die auf drei Orgeln und mit einem Kammerorchester musizierende Vereinigung von *Wolfgang von Karajan*, einem Bruder des Dirigenten, aus Salzburg. Der Eindruck war zwiespältig, denn der Ton der Orgeln wirkte an sich unbefriedigend. *Lovro von Matacic* dirigierte die Krönungsmesse und das Requiem von *Mozart*. Eine großartige Aufführung des selten gehörten, äußerst dramatischen „Belsazar“ von *Händel* durch Chor und Orchester der Wiener Singakademie mit den Solisten *Stich-Randall*, *Rössel-Majdan*, *Kmentt*, *Sjöstedt* und *Braun* folgte. Diese Solisten, dazu *Hermann Prey* unter *Heinrich Hollreiser* waren die Ausführenden der Matthäus-Passion von *Bach*. *Sir John Barbirolli* und der Chor von Our Ladys Choral Society aus Dublin mit dem Orchester des Maggio Musicale brachten einen wahrhaft ergreifenden „Messias“ von *Händel* in großartiger Form. Die Solisten waren: *Kerstin Meyer*, *Lois Marshall*, der ausgezeichnete, mit tiefer Empfindung singende Tenor *David Galliver* und der profunde Baß *Marian Nowakowsky*. Ferner hörte man erstmals in Italien Elgars „Traum des San Geronzio“, eine der Meisterleistungen *Barbirollis*. Die Aufführung erhielt eine besonders tiefe Bedeutung dadurch, daß sie auf Einladung des Papstes zur zuvor in Castelgandolfo stattfand und somit das letzte Konzert wurde, das der verstorbene, große Papst *Pius XII* erlebte und segnete.

I. D. Ungerer

Bartók in Ungarn

Budapest

Mit einem Konzert von *Yehudi Menuhin* wurde das zweite Bartók-Festival eröffnet. Aus vielen Ländern der Welt war man gekommen, um das Werk Bartóks in authentischer Interpretation zu erleben. *Menuhin* spielte zunächst zwei Partiten von *Bach* sowie die ihm gewidmete Solosonate des ungarischen Meisters. In einem Orchesterkonzert leitete der führende Dirigent Ungarns, *János Ferencsik*, die im Jahre 1912 komponierten „Vier Orchesterstücke“ Bartóks mit seltener Klarheit und hinreißendem Temperament, so daß diesen anerkanntermaßen schwierigen und spröden Sätzen ein durchschlagender Erfolg beschieden war. Das Violinkonzert erfuhr durch *Menuhin* eine glänzende Darstellung. Das amerikanische *Juilliard-Quartett* bot Werke von *Leon Kirchner* und *Walter Piston*, die für Ungarn neu waren. Neben klassischen deutschen Meistern erzielten Bartóks drittes und sechstes Konzert stürmischen Beifall. *Eugen Szenkár*, der Düsseldorfer Generalmusikdirektor, dirigierte ein Frühwerk Bartóks, die erste Orchestersuite. Einflüsse von *Richard Strauss* und ungarischer Folklore ließen den langen Weg erkennen, den Bartók von seinem Jugendwerk bis zur Meisterschaft zurückgelegt hat. *Anny Fischer* spielte das dritte Klavierkonzert. *Sir Eugene Goossens* dirigierte neben Werken von Bartók auch solche von *Britten* und *Kodály*. Einen starken Erfolg erspielte sich der junge ungarische Pianist *Kornél Zempléni*. Interessante Kammermusik vermittelte das *Tátrai-Quartett*. Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug fand durch die beiden jungen Pianisten *Andor Losonczy* und *János Mérnök*, die erst vor kurzer Zeit die Hochschule verlassen haben, eine suggestive Interpretation. Den Höhepunkt bildete ein Abend mit *Swjatoslaw Richter*, der Bartóks zweites Klavierkonzert spielte. Es dirigierte *János Ferencsik*, dessen Bartók-Interpretation als Muster für eine lebendige ungarische Aufführungsstradition der Werke Bartóks gelten kann.

Lure Fábrián

Janáček in der Tschechoslowakei

Brünn

Am 12. August 1928 erlag *Leoš Janáček* in Mährisch-Ostau den Folgen einer Lungenentzündung. Jahrzehntelang gründete sich die Wertschätzung des Komponisten in der internationalen Musikwelt einzig auf seine „Jenufa“. Das hat sich in

den letzten Jahren vor allem bei den Opernbühnen geändert. In den Konzertsälen indes erklingt nur die „Sinfonietta“ und — ganz gelegentlich — die „Altslawische Messe“. Um den *ganzen* Janáček in sich aufzunehmen, mußte man ihm gleichsam entgegenfahren: die Stadt Brünn, mit seinem Leben und Wirken unlöslich verbunden, feierte den größten Sohn des mährischen Landes anläßlich der 30. Wiederkehr seines Todestages mit umfassend geplanten und liebevoll durchgeführten Festlichkeiten, denen ein musikwissenschaftlicher Kongreß „Leoš Janáček und die zeitgenössische Musik“ angegliedert war.

In Brünn wurde das gesamte musikdramatische Werk Janáčeks aufgeführt. Außerdem gab es drei sinfonische Konzerte, drei Kammerkonzerte und zwei Chorkonzerte. Von einigen Solisten und einem Dirigenten abgesehen, waren für dieses Programm einzig Kräfte aus Brünn aufgeboten. Das ist eine immense Leistung, die wir gebührend anerkennen. Nachwirkende Eindrücke vermittelten vor allem die Aufführung des „Totenhauses“ und der „Glagolitischen Messe“, das geistliche Konzert in der Alt-Brünner Kirche und überhaupt alle Chordarbietungen: Mähren hat in den Gesangsvereinigungen der Lehrerinnen und Lehrer sowie in dem Akademischen Gesangsverein Moravan Instrumente, an die unsere hiesigen Vorstellungen nicht heranreichen.

Unsere tschechischen Freunde werden dennoch nicht erwarten, daß wir kritiklos akzeptieren, was in Brünn mit einer an jedem Takt spürbaren Begeisterung geboten wurde — im Gegenteil, sie sind sachlicher Kritik gegenüber sehr aufgeschlossen. Der Anspruch eines würdigen Janáček-Gedenkfestes wurde musikalisch durchweg erfüllt. Die Regisseure indes suchten ihr Heil oft in sehr merkwürdigen Stilisierungen. Von Schleiern und Projektionen wurde dabei im Übermaß Gebrauch gemacht. Der Wille, modern zu sein, rettete sich in den Verschleiß der modernistischen Mittel von vorgestern. Das zeigte sich nicht zuletzt an der Inszenierung der Oper „*Osud*“, die hier in Brünn einen Tag vor der Premiere einer deutschen Fassung Kurt Honolkas in Stuttgart uraufgeführt wurde. Doch müssen wir zunächst über das Werk selber sprechen, das auf die „Jenufa“ folgte und in dem Janáček sogar „Fehler beseitigen wollte, die er in eben dieser ‚Jenufa‘ gemacht zu haben glaubte.“

„*Osud*“ heißt „Schicksal“, und ein dunkles Fatum waltet nicht nur in der Oper, sondern offenbar auch über ihr. Länger als fünfzig Jahre mußte sie auf die Erweckung zum Bühnenleben warten; lediglich der Brünner Rundfunk hatte sich ihrer inzwischen angenommen: der verstorbene Janáček-Spezialist Břetislav Bakala, ein Schüler des Komponisten, besorgte bereits 1934 eine schöne, verdienstvolle Aufnahme. Doch damit nicht genug. Noch ist keineswegs erwiesen, daß das Fatum von dem Werk wich. Die authentische Brünner Aufführung jedenfalls geriet nicht überzeugend. Der dortige Operndramaturg Václav Nosek, der übrigens auf dem Festival auch als Dirigent hervortrat, hat im Gegensatz zu Honolka das Handlungsgefüge nicht angetastet. Ihm ging es, wie er uns sagte, vornehmlich darum, das Mißverhältnis zwischen Milieu und Handlung zu beseitigen; er hat das individuelle Geschehen stärker von der passiven Umgebung abgesetzt.

Der Komponist hat nacheinander vier Libretto-Versionen entworfen. Die Original-Partitur ist nicht mehr vorhanden. Nur eine Partitur-Abschrift existiert, die aber mit Korrekturen Janáčeks versehen ist; also seine Billigung gefunden hat. Außerdem gibt es einen Klavierauszug, in dem der dritte Akt der erste ist. Nosek und Honolka sind nun offenbar zu gleicher Zeit auf den Gedanken gekommen: nämlich den, jenen dritten Akt — er spielt im Original in der Brünner Orgelschule, in der deutschen Fassung auf der Bühne der Prager Oper — in Prolog und Epilog zu teilen. In der Tat wirkt sich diese Klammerung festigend auf das konturlose Textgebilde aus; dessen ungeachtet steht die Komplikation der dramaturgischen Struktur in keinem Verhältnis zu dem gedanklichen Gehalt und seiner Formulierung. Vom Text her ist der Oper eine gewisse Naivität eigen, die in der Musik zur Ursprünglichkeit veredelt ist, zu einem Idiom, das sich mit seinem leidenschaftlich verdichteten Lyrismus gegenüber den deutlich herauszuhörenden Vorbildern — Tschaikowsky und den Komponisten des „Verismo“ — zu behaupten weiß. Die Brünner Inszenierung halten wir nicht für glücklich; aber man durfte sich an die musikalische Realisierung unter der sorgfältigen Leitung von František Jílek halten. Die Aufführung war eine notwendige Dokumentation. Claus-Henning Bachmann

MUSIKFESTE, EINE NACHLESE

Deutsche Sängerbundeswoche Wiesbaden

An der diesjährigen Deutschen Sängerbundeswoche nahmen etwa 3000 Sänger und Sängerinnen teil. Chorgemeinschaften aller Leistungsstufen boten ein Liedgut, das, wie Prof. Felix Oberborbeck als Vorsitzender des Musikausschusses ausführte, „den Sängern in Stadt und Land geistig und technisch angemessen ist, aber auch den Zugang zum Schaffen der Gegenwart ebnet“. Entscheidend in diesem Sinne war das zweite Konzert, das als „Uraufführung“ den Liedschatz des „neuen Männerchorheftes des DSB“ erklingen ließ, kurze herkömmliche und zeitgenössische Chorsätze für die Praxis. Nicht alle vorgeschlagenen und vortragenen Tonsätze reichten in der Schlichtheit der Linienführung und Treffsicherheit des Ausdrucks an den Chorstil Cesar Bresgens, Walter Reins und Willy Sendts heran. Oberborbecks Mahnung, Sängern nicht „musikalisch Wesensfremdes aufzuzwingen“, wurde auch in der beschwingten Veranstaltung „Jugend singt für Jugend“ beherzigt, in frischer Chorliteratur von J. Rohwer, W. Rein, H. Lang, E. Werdin und einem aktuellen „Spiel vom Großstadtverkehr“ von Peter Seeger. Unter den Komponistenbildnissen mit Notenhandschriftproben in der Ausstellung der Musikverlage sah man auch die, denen man im Konzert „Ausländischer Komponisten“ begegnete, vor allem schweizerische und österreichische Musiker, die den weltoffenen Standpunkt des heutigen Männerchorwesens aufschönste legitimierten. Daß im allgemeinen die Autoren am besten abschnitten, die mit kompositorischer Begabung eigne Erfahrung in der Chorarbeit verbinden, war das Fazit der Veranstaltungen, die sich neuer volkstümlicher Chormusik, zeitgenössischem Chorschaffen und den im seitherigen Chorleben erprobten „Werken früherer Sängerbundeswochen“ zuwandten. Solche Liedschöpfer haben harmonisch den Rahmen erweiterter Tonalität nicht sonderlich überschritten und in Stimmführungskünsten sich meist den weniger erfahrenen Dirigenten in ihrer Chorprobe vorgestellt. Den Beschluß bildete die beliebte Form der „Chorfeier“, die als „Erntetag“ chorisch und gemeinsam Gesungenes mit Volksmusik und -tanz genießen ließ, durch verbindende Texte eines Sprechers verknüpft. Gottfried Schweizer

Lombardische und Emilianische Musik
Siena

Die diesjährige Musikwoche wurde „Lombardischen und Emilianischen Musikern“ gewidmet. Prof. Guglielmo Barblan wies darauf hin, daß die vielen musikalischen Botschafter des 18. Jahrhunderts im Norden und im Süden der italienischen Halbinsel bisher vielfach in Bausch und Bogen den Schulen von Venedig, Rom und Neapel zugeschrieben werden. Diesen italienischen Kunstrichtungen müsse man jedoch auch jene hinzufügen, die sich in Emilien und in der Lombardei entfaltet haben und die man als „Musik der Po-Ebene“ bezeichnen kann.

Das erste Konzert war lombardischen Komponisten des 18. Jahrhunderts gewidmet. Dabei trat sogar in diesem engen Raum eine klare Unterscheidung hervor: zwischen der provinziellen Lombardei, die in Cremona durch Zani und in Bergamo durch Legrenzi und Locatelli vertreten war, und dem sinfonischen Schaffen der beiden Mailänder Sammartini und Chiesa. Ein weiteres Konzert war kirchenmusikalischen Werken vorbehalten. Auch hier wurde die Nützlichkeit der im Nachlaß lombardischer und emilianischer Meister unternommenen Forschungen bewiesen. Dies gilt vor allem für das „Stabat Mater“ für Soli, Chor, Streicher und Orgel des Modenesen Anton Maria Bononcini. Die musikalische Sprache sowie die kräftige Architektur des polyphonen Aufbaues verleihen dieser Komposition echten Wert. Fast ebenbürtig kann daneben auch das Oratorium „Magdalena im Hause des Pharisäers“ von Giovanni Bononcini (ein Bruder des Anton Maria) bestehen, aus dem drei Arien für Sopran, Streicher und Orgel vorgetragen wurden, die sowohl von tief empfundener Melodik als auch von einer klugen instrumentalen Struktur gekennzeichnet erschienen. Die Musik von Giacomo Antonio Perti, der mit einem Ausschnitt aus seinem „Moses, Führer des jüdischen Volkes“ vertreten war, verdient wegen ihrer überaus expressiven Schlichtheit Beachtung. Das Konzert wurde mit Ausschnitten aus einem Oratorium von Anton Maria Pacchioni abgeschlossen. Doch damit waren die Überraschungen noch lange nicht erschöpft. Im letzten Konzert tauchten weitere sieben Namen von zum Teil längst vergessenen Vertretern der lombardisch-emilianischen Region auf: Gaffurio, Cara, Vecchi, Marenzio, Gastoldi, Vitali und Grancini, von denen allerdings nur die beiden

zuletzt genannten Komponisten aufhören ließen.

Eröffnet wurde die Musikwoche mit einer Oper von Gaetano Donizetti, „Il furioso dell'isola di San Domingo“, die allerdings nur soweit in den Rahmen der Veranstaltung paßte, als Donizetti in der lombardischen Stadt Bergamo das Licht der Welt erblickt hat. Ähnliches gilt auch für den lärmvollen „König Oedipus“ des Neapolitaners Ruggiero Leoncavallo, der nur anläßlich des 100. Jahrestages seiner Geburt zu Worte kam. Übrigens handelt es sich dabei um eine „europäische Erstaufführung“, da die Oper 1920 als nachgelassenes Werk in Chicago aus der Taufe gehoben wurde, doch in der Heimat des Komponisten nie aufgeführt worden ist. Man hätte es auch ohne weiteres dabei bewenden lassen können, denn über die Veranstaltung von Siena hinaus dürfte diese geradezu aggressive, an bombastischen Effekten überladene Oper kaum gelangen.

Fritz Scrinzi

Benelux - Musikwoche

Bilthoven

Wenn auch Luxemburg das kleinste dieser drei eng verbundenen Länder ist, so ist es doch bedauerlich, daß sich sein Anteil an den von der Gaudeamus-Stiftung organisierten Konzerten nur auf eine Bearbeitung von luxemburgischen Melodien für Turmglockenspiel beschränkte. Der musikalische Wettstreit wurde denn auch eine ausgesprochen niederländisch-belgische Angelegenheit.

Daß in Holland die wenig zahlreichen Anhänger der Zwölftontechnik allmählich ernst genommen werden, bewies der von einer Rundfunkvereinigung verliehene Preis für Otto Ketting's „Due Canzoni per orchestra“. Der 23jährige Komponist steigt in diesem nur für Bläser, Harfe, Celesta und differenziertes Schlagzeug geschriebenen Werk schon weit über das Experimentierstadium hinaus, was man von den „Variazioni per orchestra“ des gleichaltrigen Jan van Vlijmen kaum sagen kann. Allzusehr im Webernschen Vorbild bleiben die „Cinq Impromptus“ für Orchester des Jüngsten der holländischen Komponisten, Ton de Kruyf, stecken; für einen 21 Jahre alten Autodidakten verfügt er jedoch über erstaunliche technische Beherrschung. Ebenfalls der Dodekaphonie verschrieben haben sich Jan Wisse (geb. 1921) und Theo Bruins (geb. 1929). Die Klaviersonate des letzteren ist im Gegensatz zu

den „Tre Cristalli“ für zwei Klaviere von Jan Wisse kein trockenes serielles Musikstück. Wie leichtflüssig auch diese streng in Zwölftontechnik komponierte Musik sein kann, bewies die „Sinfonia“ des Nestors der holländischen Dodekaphonisten, des 52jährigen Direktors des Kgl. Konservatoriums in Den Haag, Kees van Baaren. Von den in gemäßigt modernem Klangidiom sich ausdrückenden holländischen Komponisten hat Ton de Leeuw (geb. 1926) mit seiner kontrastarmen Sonate für zwei Klaviere die in ihn gesetzten Erwartungen enttäuscht. Erfrischend durch seine phantasievolle Spontaneität und Musizierfreude, die weder gesunde Emotionalität noch Kantilenen scheut, ist das virtuose Flötenkonzert von Hans Kox (geb. 1930).

Warum bei den Belgiern die für die Musikwoche gesteckte Altersgrenze von 40 Jahren gar so häufig überschritten wurde (der älteste Teilnehmer Raymond Moulart zählte 83 Jahre!), ist nicht deutlich geworden. Die Musiksprache der jungen Belgier bewegt sich zwischen Impressionismus und gemäßigter Moderne. Das dankbar konzertierende Flötenkonzert von August Verbesselt (geb. 1919) erfreut sich farbiger Instrumentation und rhythmischer Effekte, doch die „Silly Symphony“ von Arie van der Moortel (geb. 1918) ist allzu „silly“, um als eine Bereicherung der symphonischen Literatur bezeichnet werden zu können. Von dem 29jährigen Willem Kersters überzeugten „Vier Bagatellen“ für Klavier mehr als die recht mittelmäßige „Sinfonia Concertante“ für Flöte, Klarinette und Fagott. Talentierte ist ohne Zweifel die junge Belgierin Jacqueline Fontijn, von der Riek Waas-Reen „Deux Rondels de Charles d'Orléans“ sang.

Ausnahmslos hohes Lob verdienen alle Ausführenden und hiervon an erster Stelle das Brabanter Orchester mit seinem unermüdeten Dirigenten Hein Jordans, die Flötisten Dick Mooy und Bertus Bakker. Auch das von Roelof Krol geleitete Rundfunkkammerorchester, der Rundfunkkammerchor (Anton Krelage) und nicht zuletzt die Komponist-Pianisten Jan van Vlijmen und Theo Bruins haben sich mit Hingabe ihrer schwierigen Aufgabe entledigt. Vorträge über zeitgenössische Musik im allgemeinen (Prof. Hans Mersmann), über Belgien (Victor Legley) und Holland (André Jurrens) im besonderen und ein Komponistenkurs (Matyas Seiber) vervollständigten die Musikwoche.

Sylvia van Ameringen

MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

Sperrzonen und Vorfelder Neuer Musik
Köln

Experimente müssen sein. Auch in Dingen der Kunst. Experimente um ihrer selbst willen sind eher schon bedenklich. Gerade in Dingen der Kunst. Im gegenwärtigen Stand der (immer noch) so genannten Neuen Musik hat solche Sucht in den letzten Jahren aufschreckend um sich gegriffen. Es juckt „maßgebliche“ Programmatiker bei Rundfunk und Oper, Konzert- und Ballettwesen förmlich, Experimente um jeden Preis zu betreiben. Als ob damit schon „Fortschritt“, schon konstitutiv Neues angebahnt oder gar gegeben sei. Die offenbar hinreißende Vorstellung, sich selber mit der Spitzensituation identisch zu sehen oder zu setzen, steht da verführerisch Beistand und Pate. Umschau und Unterscheidung werden vielfach gemieden, Kritik und „öffentliche Meinung“ als unbequem erachtet.

Köln gab zum Auftakt der neuen Saison ein symptomatisches Beispiel, einen Modellfall ab. Köln hat ein ganz neues Opernhaus, das in Europa derzeit bühnentechnisch perfektionierteste, hat ein jetzt fünf Jahre stehendes Funkhaus, die vielleicht vielgliedrigste Apparatur unter den Funkstationen des Westens, hat Gürzenich- und Kirchenkonzerte mit Tradition neben leichtbeachteten Jugend- und Jazzclubs. Beharren und Fortschreiten stehen hier in fruchtbringendem Wechselbezug, soweit und solange sich Einzelinstitute nicht absolut setzen. Der WDR neigt ab und an dazu. Noch konnte das meist als Stimulus, ja bisweilen Korrektiv gewertet werden.

Im jüngsten der sonst so verdienstvollen Konzerte der WDR-Sendereihe „Musik der Zeit“ erschien die Experimentierfreudigkeit des Hauses sich indes in sich selbst überschlagen zu wollen. Die Sperrzone experimenteller Musik wurde überschritten, für die Öffentlichkeit entschieden überschritten. Geboten und zugemutet wurde, nach überdies ausschnittweiser Voranzeige im regionalen Fernsehen, die „Europäische Erstaufführung“ eines „Concerto for piano and orchestra“ von John Cage aus Kalifornien (46). Ein Delirium an Geräuschen, produziert durch ein Dutzend Instrumente. Das Publikum wieherte Hohn oder verfiel in hektischen Beifall. Gefährlich und verwirrend: ein Bären dienst an der Musik unserer Zeit.

In ein entgegengesetztes, aber ebenso symptomatisches Extrem verfiel die Kölner Oper mit der ersten

Einstudierung zur neuen Spielzeit. Alban Bergs „Wozzeck“ erschien nach langem Zögern zwar auf dem Plan, vor den Stammabonnenten, aber die Regie Erich Borrmanns hatte erstaunlicherweise alles getan, das Sozialkritische auf lyrischen Opernfaltenwurf auszubügeln. Bild und Bühne boten ziemlich das Gegenteil zu dem, was letztlich die Deutsche Staatsoper Berlin auf Anklage überschärft hatte. Zwei Extreme der Interpretation also. Die Wahrheit läge (diesmal wirklich) in der Mitte. Doch hat Köln über die vormärzliche verschüchterte Inszenierung hinaus in der Aufzählung der Partitur einen „Wozzeck“-Interpreten von erstem Rang am Pult stehen: Joseph Rosenstock von der New-York-City-Opera, auf zwei Jahre an das Kölner Haus verpflichtet. Er kennt alle Zwielfichtigkeit, alle Abgründigkeit der Musik Bergs und setzt sie suggestiv in Nervenkontrapunkte um (Heiner Horn in der Titelpartie, Nathalie Hinsch-Gröndahl als Marie).

Ballettglück hat Köln bisher nicht allzuviel gemacht. Trotz gewichtiger Anläufe. Sie blieben im Wettlauf mit dem Opernvorrang immer wieder auf der Strecke: Köhler-Richter, Czobel-Swaine, Bergeest und jetzt Lisa Kretschmar. Ihren ganzen Ehrgeiz suchte diese nun (bevor sie scheidet und Oscar Fritz Schuh, der kommende Kölner Generalissimus, auch ein neues Ballett konstituiert) in gleich zwei Ur- und zwei Erstaufführungen auszuspielen. Die Folge gab sich gemischt genug: zwischen zwei folkloristisch hochstilisierte Werke („Alagoana“ von Bernd Alois Zimmermann und „Bolero“ von Ravel) stellte sie zwei klassizistische: „Rosa Silber“ von Hans Werner Henze und „Theseus zu Ehren“ von Marcel Mihalovici. Zwingend als Einblick und Rundblick in die Ballettlage der Gegenwart (vom Sujet und vom Stil her) erschien diese Viererfolge nicht unbedingt. Ganz überzeugend als Anschauung des Darstellungsvermögens in Köln (von der Choreographie, den Solisten und dem Corps de Ballet her) wirkte sie leider auch nicht. Frau Kretschmar ist gewiß eine nervige Solistin (Pas de deux „Rosa Silber“ mit dem kraftvollen Danseur noble Werner Haegeler), eine überragend fantasievolle Choreographin ist sie schon weniger. Was die neue Ära in der Colonia nun Besseres bringen wird auf dem Ballettgebiet, wird freilich erst noch abzuwarten sein. Es liegt hier so wie fast an allen Stellen: zu kontinuierlicher Ballettarbeit kann es gar nicht erst kommen, wenn weiterhin die Inten-

danten (und Kulturausschüsse) Ballett als Dreingabe zum Bühnenbetrieb erachten und nicht als eigenständige Disziplin, als Kunstgattung *par exemple*.

Heinrich Lindlar

Gestaltung und Gestalten

Buenos Aires

Der Hamburger Generalmusikdirektor Leopold Ludwig führte mit dem Nationalorchester (Teatro Colón) die sechste Sinfonie von Karl Amadeus Hartmann erstmalig in Lateinamerika auf. Da das von düsteren Visionen erfüllte „Adagio“ des zweisätzigen Werkes mit seinen grandiosen Klangquadern und niederwerfenden Spannungen den streng fugierten Schlußsatz wie unbändig tastendes, nach festen Zielen strebendes Suchen einleitet, so wirkt das Ganze als Vollgültige, logisch und zwingend aufgetürmte Tonarchitektur. Schwächer erschien das „Furioso“ Rolf Liebermanns über zwei Zwölftonreihen, die sich ineinander schlingen und durch bitonalen Satz farbig ausgestaltet werden. Ludwig war auch der stilvolle Vermittler von Vivaldis monumentalem „Gloria“ mit dem von Arturo Medina vorbereiteten Chor der chilenischen Stadt Concepción, welcher unter Leitung dieses bedeutenden Chorspezialisten hervorragende A-cappella-Konzerte mit Meisterwerken von Orlando di Lasso, Monteverdi, Victoria und anderen Vertretern der Hochrenaissance und des Frühbarocks bot.

An der Spitze des Orchesters von Radio National standen der Ungar Laszlo Somogy mit der argentinischen Erstaufführung von Haydns wenig gespielter c-Moll-Sinfonie aus der Londoner Zeit (Nr. 95) und der Franzose Jean Fournet. Bei ihm wirkte sich jedoch die allzu kompakte Themenprofilierung des dem Konzertstil fremden Opernleiters nachteilig für Strauss' „Till Eulenspiegel“ aus. Der Essener Generalmusikdirektor Gustav König (Amigos de la Música) führte von Frank Martin „Etuden für Streicher“, Rossinis beschwingte Streichersonate in C-Dur und Bohuslav Martinus routiniert geschriebenes Kammerkonzert erstmalig hier auf. Zwei hochgeschätzte Instrumentalsolisten verwandelten sich in Dirigenten von Format, der Schweizer Flötist Peter Lukas Graf und der Cellist Anton Janigro, ersterer mit Mozarts Flötenkonzert KV 313, das er spielte und dirigierte, der letztere mit einer von Kelemen stammenden Bearbeitung von Vivaldis bereits

von Bach eingerichtetem Cellokonzert, der Trauermusik Hindemiths für Bratsche und Streicher sowie mit Roussels „Sinfonietta“.

Das bedeutendste Orchesterkonzert aber stand im Zeichen Mozarts. Sir Thomas Beecham (Amigos de la Música) dirigierte die Haffner-, die Prager- und die Jupiter-Sinfonie, sowie eine Serie der Deutschen Tänze. Höchster Dienst am Werk, subtile Ausarbeitung von Phrase, Rhythmus und Zusammenspiel vereinten sich mit tiefer Vergeistigung.

Das Erscheinen des Oktettes der Wiener Philharmoniker (zwei Konzerte vor ausverkauften Häusern des Teatro Colón) ließ günstige Schlüsse auf das zunehmende Interesse des argentinischen Publikums für Kammermusik zu. Schuberts „Oktett“ und „Forellenquintett“, sowie ein Divertimento Mozarts erstanden in erlesenen Wiedergaben. Das Rudolf-Koeckert-Quartett, das in Santa Fe, Parana, Bahia Blanca und Córdoba sehr gefeiert wurde, erzielte mit Beethovens leidenschaftlich und vertieft gespieltem f-Moll-Quartett und mit einer mustergültigen Wiedergabe von Haydns Lerchenquartett bei höchster Virtuosität im Schlußsatz einen stürmischen Erfolg.

Aus dem unerschöpflichen Pianistenreigen seien herausgegriffen: Rudolf Serkin mit einer in betörenden Nuancen schwebelnden Wiedergabe von Beethovens fünftem Konzert und einer alle Akzente, alle Konstruktionselemente dämonisch herausstellenden „Appassionata“, sowie Claudio Arrau mit dem zweiten Konzert von Brahms und Beethovens letzter Klaviersonate, die bei aller Stoßkraft des ersten Satzes in hauchartigen Arabesken verklang. Der Negerbariton Robert Mc. Ferrin sang außer seinem englischen Repertoire Schubert in vollendetem Deutsch und untadeligem Stil und ebenso Duparc, Chausson und Fauré in gleich vollendetem Französisch. In der Kammermusik-Vereinigung wurden die Duette für Frauenstimmen von Brahms verdienstvollerweise von Hilde Mattauch und Ruzenz Horakowa aus dem Schlaf der Vergessenheit erlöst. Dort machte die argentinische Mezzosopranistin Noemi Souza mit Hindemiths tiefeschürfendem Zyklus „Die junge Magd“ und Werner Egks „Versuchung des heiligen Antonius“ bekannt, nachdem sie im Deutschen Kulturinstitut Schumanns „Frauenliebe- und -leben“ sowie Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen“ stilvoll und edel gesungen hatte.

Johannes Franze

OPERA

Auftakt mit Dirigenten von Format

Wien

Die Konzertprogramme werden heute in Wien und anderswo fast ausschließlich durch die Dirigenten bestimmt. Die Orchester, die Veranstalter, und — *nolens, volens* — das Konzertpublikum richtet sich immer mehr nach ihren Wünschen. Um so erfreulicher ist es daher, daß es unter den Stardirigenten Künstler wie Dimitri Mitropoulos gibt, die in ihre Programme nicht nur selten gespielte, sondern auch neuere Werke aufnehmen. Daß man zum Beispiel die Reihe der Philharmonischen Abonnementskonzerte mit einer Couperin-Bearbeitung von Milhaud beginnt, hierauf die „Verklärte Nacht“ von Schönberg folgen läßt und mit der zweiten Symphonie des Wiener Franz Schmidt schließt, ist sicher nicht gerade „revolutionär“, bedeutet aber gerade in einem Konzert der Wiener Philharmoniker einen erfreulichen Fortschritt. Im Wiener Konzerthaus konnte Mitropoulos noch einen beträchtlichen Schritt weitergehen, indem er zwischen seiner eigenen, etwas massiv geratenen Bach-Bearbeitung (Phantasie und Fuge g-Moll) und der „Domestica“ von Richard Strauss eines der schwierigsten und anspruchsvollsten Werke der Wiener Schule interpretierte: Alban Bergs „Drei Orchesterstücke“ mit ihren charakteristischen „Wozzeck“-Reminiszenzen und den gewissermaßen vorweggenommenen Klängen und Farben des „Lulu“-Orchesters.

Auch Pierre Monteux begann sein Konzert mit den Wiener Symphonikern mit einer Bach-Bearbeitung. Diesmal war es eine Passacaglia in der blechgepanzten Instrumentierung Ottorino Respighis. Dann folgte, mit Paul Badura-Skoda als Solisten, Beethovens Klavierkonzert G-Dur und im zweiten Teil „Alborada del Grazioso“ von Ravel und die Symphonie d-Moll von César Franck. Dieses Konzert bedeutete für das Wiener Musikpublikum insofern eine kleine Sensation, als Pierre Monteux das letzte Mal vor dem ersten Weltkrieg, also vor einem Menschenalter, in dieser Stadt war. Aber vom ersten Augenblick an schienen Zuhörer und Ausführende zu spüren, wen sie da vor sich hatten. Der zweiundachtzigjährige, würdige alte Herr mit dem breiten Schnurrbart und dem imposanten Kopf, der an Albert Schweitzer oder Aristide Briand erinnert, ist eine der allerbedeutendsten Figuren, eine fast legendäre Gestalt aus dem heroischen Zeitalter der Musik des 20. Jahrhunderts. Er war es, der jene

Uraufführung des „Sacre du Printemps“ dirigierte, die als der größte Skandal des Musiktheaters in die Geschichte der neuen Musik eingegangen ist. Monteux hatte sich vorher schon immer wieder für die damals noch umstrittenen Werke Debussys und Ravels eingesetzt, und er war es, der dem jungen Honegger zu ersten Erfolgen verhalf. Nachdem Monteux Mitglied und Dirigent des „Orchestre Colonne“ gewesen war, kam er für mehrere Jahre als erster Dirigent zu Diaghilews „Ballet russe“ und stand damit in einem der Brennpunkte der Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

In der Wiener Staatsoper leitete Pierre Monteux eine Aufführung der „Carmen“ mit Jean Madeira in der Titelrolle und Nicola Filacuridi als Don José. Auch hier kam die „Werktreue“ zu ihrem Recht, indem der Dirigent das Ballett zu Beginn des letzten Aktes — ein Prunkstück der Wiener „Carmen“-Inszenierung — einfach strich: „weil es nicht von Bizet ist!“

Paul Hindemith war nach Wien gekommen, um hier seine Oper „Mathis der Maler“ zu dirigieren und die Uraufführung seines letzten Werkes zu leiten. Es handelt sich um „Zwölf Madrigale“ (für a-cappella-Chor), deren Texte Hindemith in dem umfangreichen lyrischen Opus des Wiener Josef Weinheber fand, der sich im Frühjahr 1945 beim Herannahen der Alliierten das Leben nahm. Er war eine dämonisch-zwiespältige Natur, hochbegabt, bald in gehobener Sprache dem Vorbild der griechischen Hymniker nachstrebend, bald in der Volkssprache, ja im Wiener Dialekt dichtend. Hindemith traf eine sehr charakteristische Auswahl, indem er solche Stücke bevorzugte, in denen, wie ein Bodensatz, der Weinhebersche Unmut, seine härtebeißige Auseinandersetzung mit der Zeit und seiner Umwelt zum Ausdruck kommt. „Besser als der Rattenschwanz von lauen Freunden taugt ein einziger Feind von Ehre. Bitter ist des G'schaftelhubers Lehre, schwer das Lob des Fachmanns zu verdauen.“ So beginnt das Eingangsgedicht des Zyklus. Hält man dazu die programmatischen Erläuterungen, die Hindemith seiner Vertonung mitgegeben hat, so kann man leicht auf den Gedanken kommen, daß sich auch der Komponist in einer ähnlichen Gemütsverfassung befindet. Bei unserer heutigen komplizierten Kompositionstechnik, so schreibt Hindemith, sei für die ruhige, verinnerlichte Kunst des Madrigals, das bei den Engländern des 17. Jahrhunderts eine letzte Blüte trieb, kein Platz mehr. Trotzdem habe

er versucht, „deren Geist, Würde und selbstlose Haltung den Sängern und Hörern gegenüber mit aller Hingabe wieder zu erreichen“. In den pointierten, polemischen Stücken bedient sich Hindemith, der ja ein Meister polyphoner Satzkunst ist, verschiedener kontrapunktischer Formen wie Kanon, Fugato und Passacaglia. Dazwischen stehen einige lyrische Stücke, die der Sphäre Georg Trakls benachbart sind und deren Worte in weichere, fast impressionistische Harmonien gekleidet sind. Am Schluß der Aufführung wurden Hindemith und der Wiener Kammerchor, dem diese Uraufführung anvertraut war, vom Publikum des vollbesetzten Mozartsaales im Konzerthaus lebhaft gefeiert.

Helmuth A. Fiechtner

Die Stagione hat begonnen

Rom

Das wichtigste Ereignis zum Beginn der Stagione dieses Jahres wird gewiß durch die Eröffnung des „Auditoriums“ in der Via della Conciliazione gekennzeichnet, eines prachtvollen, von dem Architekten Marcello Piacentini erbauten Saales. In Anbetracht der Tatsache, daß das Teatro Argentina, wo die nationale Akademie von Santa Cecilia ihre Konzerte veranstaltete, dringend erneuert werden muß, hat Urbano Ciocchetti, der Bürgermeister von Rom, mit dem Vatikan über eine zeitweilige Überlassung des Auditoriums für die normalen Veranstaltungen der Konzertsaison verhandelt. Die Einigung ist zustande gekommen, und vom 26. Oktober an hat der Saal in der Via della Conciliazione diese Aufgabe übernommen, gerade an einem der Tage, als man die Wahl des neuen Papstes erwartete.

Fernando Previtali, dem ständigen Leiter der genannten Akademie, wurde die Ehre zuteil, die Reihe der Konzerte zu eröffnen, und er hatte mit der Aufführung der „Brautwahl-Suite“ von Ferruccio Busoni, die in den römischen Konzerten noch nicht erklang, ein interessantes Programm vorbereitet. Das Publikum hatte so die Möglichkeit, die Verschiedenartigkeit der „Suite“ mit ihren Sätzen voller Phantasie, Lyrik und Scherz zu bewundern, die mit großer Erfahrung und in bezwingender musikalischer Gestalt geschrieben wurde. Außerdem brachte das Programm noch das Divertimento in D-Dur von Mozart und das erste Konzert von Brahms, das in Arthur Rubinstein einen außergewöhnlichen Solisten gefunden hatte. Trotz seiner 72 Jahre spielte der Künstler mit einer präzisen Technik, indem er sich nur im Adagio leidenschaftlich dem romantischen Ausdruck hingab.

Für das zweite Konzert waren die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Herbert von Karajan eingeladen worden. Auf dem Programm stand die Ouvertüre zu „Anakreon“ von Cherubini, Hindemiths Sinfonie „Mathis der Maler“ und die zweite Sinfonie von Brahms. Ein glänzendes Konzert, das den Zuhörern, die eng im Saal zusammengepfedert waren, die Möglichkeit gab, vollendeten Orchesterklang und die große Überlegenheit eines Meisters von Format in Gestalt eines Herbert von Karajan zu bewundern, den man mit besonderem Beifall bei den „Versuchungen des Heiligen Antonius“ von Hindemith und den zwei Brahmschen Allegro-Sätzen auszeichnete. Stürmischer Applaus und Hervorrufe! Liebenswürdigerweise dirigierte Karajan noch die „Tannhäuser“-Ouvertüre.

Die Opernspielzeit wird am 26. Dezember mit dem „Mord im Dom“ von Ildebrando Pizzetti eröffnet, ein Werk, das als Erstaufführung unter Leitung des Komponisten erklingt. Aber der Spielplan für die kommenden Monate ist noch immer in Vorbereitung, da gegenwärtig der künstlerische Leiter fehlt, nachdem der Vertrag mit Guido Sampaoli abgelaufen ist. Man spricht jedoch mit Sicherheit von zwei Aufführungen in deutscher Sprache, nämlich der „Zauberflöte“ von Mozart unter Leitung von Vittorio Gui und Wagners „Tristan und Isolde“ unter André Cluytens. Als neue Oper soll „Madame Bovary“ von Guido Pannain herauskommen.

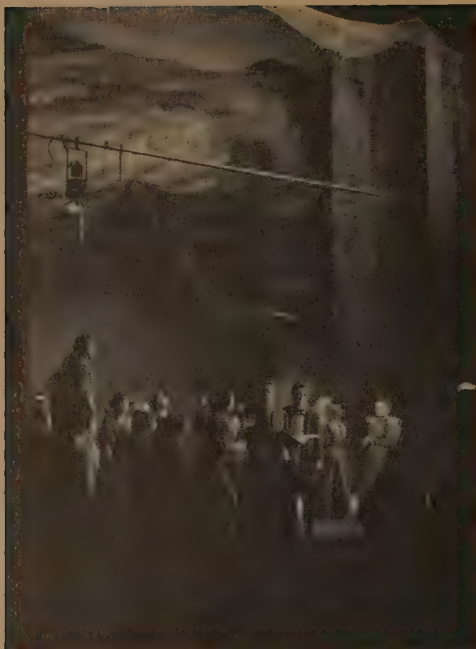
Ein sehr schönes Konzert fand in der Villa Wurts statt, dem Institut für deutsche Studien. Vier Schüler von Giorgio Favaretto trugen lyrische Stücke von Mozart, Schumann und Beethoven vor und ließen durch stilistische Klarheit in ihrem Spiel aufhorchen. Der Direktor des Instituts, Prof. Bonaventura Tecchi, wollte damit klarlegen, daß diese und die vier noch folgenden Aufführungen den Zweck haben, zu beweisen, daß die Musik für das Verständnis der deutschen Literatur nötig sei, wie es einst Goethe behauptet hat.

Mario Rinaldi

Eine neue Oper von Janáček

Stuttgart

Die musikalische Welt besitzt eine neue Oper von Leoš Janáček: „Schicksal.“ In der Stuttgarter Staatsoper ist die 1905 beendete Oper „Fatum“ (Osud) in der deutschen Bearbeitung von Kurt Honolka uraufgeführt worden. Charpentier und Dostojewski haben bei diesem Werk Pate gestanden. Die musikalische Novellistik der „Louise“



Janáček's „Schicksal“ in Stuttgart Foto: Weizsäcker

reizte Janáček, sein Erlebnis mit einer neuen Badebekanntschaft, mit Kamila Urvalkova, in einem Prosaentwurf zu einer Oper niederzuschreiben. Die Verfassung besorgte eine junge Lehrerin nach dem Muster von Tschairowskys „Eugen Onegin“. Aber auch die Verschmiedin Bartosova war ein dramaturgischer Laie. „Romanfragmente nach dem Leben“ bilden keinesfalls eine brauchbare Grundlage für das dramatische Gerüst einer Oper, und alle verschlüsselten Bekenntnisse wiegen das Textbuch eines Opernroutiniere nicht auf. Gerade die Selbstenthüllung, Anklage und das Bekenntnis der Schuld, die Lebensbeichte nach dem Vorbild Dostojewskis, waren dem Komponisten der Oper „Fatum“ eine Herzensangelegenheit. So durchkreuzten sich in dem Textentwurf, die Einflüsse von Charpentier und Dostojewski. Es war sehr schwierig, aus Janáček's schlechtem und dramaturgisch unbrauchbarem Entwurf eine Handlungsführung zu konstruieren, die Janáček's Musik zur rechten Geltung bringen konnte. Kurt Honolka hat diesen Versuch, die Musik zu retten, unternommen und, ohne einen Ton zu ändern, durch Umstellung der Akte eine dramaturgisch geschickte und logische Handlung erzielt. In seiner Neufassung schließt sich der Ring des Geschehens.

Von der Opernprobe bis zur Lebensbeichte Zivnys und zum Nachspiel sind logische Entwicklungen geschaffen und dramatische Spannungen gefunden worden, die Janáček nur geahnt hat. Die Sprache ist sangbar und folgt den natürlichen Akzenten der Musik, wie sich Honolka ja auch in der Gesamtanlage der deutschen Fassung der Oper ausschließlich von Janáček's Musik führen ließ.

Die künstlerische Aussage ist auch in dieser Oper bedeutend. Das Urmusikantentum Janáček's, das sich vielleicht in „Jenufa“ noch reiner und ursprünglicher offenbart, durchströmt auch diese Szenen und Akte. Die Musik wird getragen von charakteristischen Motiven, die als Mittel einer autonomen Dramatik den Formen das Rückgrat geben, die Akte und Szenen dramatisch beleben und spannen. Über diesem Ostinato wechselt Janáček's Melos von der schlichten Volksweise bis zur Süße einer beinahe italienischen Opernmelodie. Die stille Verhaltenheit solcher Musikdramatik, die nur selten zu jähren Ausbrüchen führt, spannt den ersten Akt mit der Schilderung der Hochzeit Milas und ihrer Entführung durch Zivny zu großer innerer Wirkung. Der zweite Akt mit der Dürsterkeit eines Strindberg'schen Familiendramas bringt die Anrufung des „Fatum's“, steht freilich trotz interessanter Einzelheiten nicht auf der vollen Höhe des ersten Teiles.

Die Uraufführung fand die herzliche Zustimmung des Premierenpublikums. Die Leiter der Aufführung, der Dirigent Hans Schwiager und der Regisseur Peter Stanchina, der Bearbeiter Kurt Honolka und die ausgezeichneten Darsteller der Hauptpartien, Josef Traxel, Lore Wissmann und Paula Brivkaine konnten oft vor dem Vorhang erscheinen.

Willy Fröhlich

Junges italienisches Opernschaffen

Bergamo

Im „Theater der Neuheiten“ von Bergamo, das sich die Aufgabe gestellt hat, neue italienische Opernwerke zu fördern, wurde die diesjährige Spielzeit mit der Uraufführung der Buffo-Oper in drei Akten von Alfredo Sangiorgi „San Giovanni decollato“ (Der enthauptete heilige Johannes) eröffnet. Es handelt sich um die bühnenmusikalische Bearbeitung der gleichnamigen sizilianischen Mundartkomödie von Nino Martoglio. Der Erfolg, den einst die Komödie hatte, war durchaus begründet, doch wurde er durch die musikalische Bearbeitung nicht gesteigert, sondern viel eher vermindert, und die Oper dürfte

kaum über den Rahmen der Bergamasker Aufführungen hinausgelangen.

Ihren Abschluß fand die „Stagione“ mit der Uraufführung von drei Einaktern. Die Oper „Cappuccia“ oder „Von der Freiheit“ des 32jährigen Genueser Komponisten *Giorgio Ferrari* kann als das interessanteste Werk bezeichnet werden. Ihm liegt eine Erzählung von *Domenico Rea* zugrunde, die *Michele Luciano Straniero* zu einem Libretto geformt hat. Der Komponist hat die dramatischen Momente der Handlung musikalisch gut gestaltet, vermochte sich jedoch nicht aus der früheren italienischen Operntradition zu befreien, so daß ein offensichtlicher Kontrast zwischen einer modernen Handlung und der überlieferten Musikform die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Die „Heimkehr“ von *Luciano Bettarini* nach der gleichnamigen Dichtung von *Giovanni Pascoli* behandelt das Thema der Rückkehr des Odysseus nach Ithaka. Der toskanische Komponist war nicht der erste, der den Versuch unternommen hat, die schöne Dichtung zu dramatisieren und musikalisch zu interpretieren; doch auch in diesem Falle bleibt die Musik in der untergeordneten Rolle einer Stimmungskulisse. Kühlste Aufnahme fand „Der Kaiser“ von *Carlo Franci*, der sowohl für den Text als auch für die Musik zeichnete. Das Stück ist ein leeres Hirngespinnst, dem dichterisch und dramatisch jeder Zusammenhang fehlt, während die Musik so spärlich ist, daß sie fast überhaupt nicht in Erscheinung tritt. Auch die wirkungsvolle Regie von *Fantasio Piccoli* sowie die guten Leistungen der Darsteller, von denen *Franco Ventriglia* als Odysseus und *Enrico Campi* als Cappuccia besondere Erwähnung verdienen, vermochten nicht die drei Werke aus ihrer Mittelmäßigkeit zu befreien.

Fritz Scrinzi

Neu übersetzte „Verkaufte Braut“

Heidelberg

Eine Neuinszenierung von Repertoire-Opern mit neuem Text, vor allem mit neuer Übersetzung, fällt den Opernhäusern noch schwerer als die Einstudierung eines unbekannten Werkes. Verständlich, denn was ein Sänger an Text einmal gelernt hat, „sitzt“. Und wenn bei Repertoire-Stücken an einem Hause eine neue Übersetzung gespielt wird, droht die Gefahr, mit Gästen Schwierigkeiten zu bekommen, wenn sie einspringen müssen. Obwohl die Premiere einer neuen Übersetzung von *Smetanas* „Verkaufter Braut“ in Heidelberg's Stadttheater die zuletzt genannte

Hemmung aller Theater, neue Übersetzungen einzustudieren, in ihrer negativen Seite bestätigt fand (der Kecal-Darsteller sang teilweise noch den alten Text), sollte man den Mut des Heidelberger Hauses loben. Denn auch das Libretto zu dieser Oper hatte eine weitgehende Revision dringend nötig. Kurt Honolka, der eifrige Bearbeiter slawischer Opern, hat festgestellt, daß Max Kalbecks Übersetzung nicht nur romantisch überzuckert ist, sondern an einigen, zwar dramaturgisch nicht sehr bedeutenden Stellen sogar Fehler aufweist. Honolka versuchte nun, Kalbecks Text seiner Harmlosigkeit und Oberflächlichkeit zu entkleiden, ihn zu entromantisieren, ohne ihn nüchtern werden zu lassen. Das ist Honolka weitgehend gelungen. Poetisch sein sollende Unverbindlichkeiten findet man nun genausowenig wie ein verkitschtes Folklore-Bild. Einige Beispiele: früher hieß es im Duett zwischen Kecal und Hans „Nach Wetterschlägen, nach Angst und Pein, nach Sturm und Regen lacht Sonnenschein. Himmlischer Segen, bald ja bist du mein.“ Und bei Honolka: „wahre Liebe braucht nicht Geld noch Gold; denn wer geliebt wird, der ist reich genug. Wer liebt, ist reich genug.“ Oder: statt früher „Von der Moldau Wogen bin ich hergezogen“ wird bei Honolka richtiger gesungen „Weit von hier komm ich her, fast von Mährens Grenze“. Bemerkenswert sind die neuen Texte auch bei den Chören, beispielsweise beim ersten Chor: man beobachtet nicht nur eine saubere Wortführung, sondern auch eine noch bessere Anpassung an die melodische Diktion.

Wolf-Eberhard von Lewinski

Purcell am Comersee

Como

Eine intime, sehr reizvolle musikalische Begegnung erlebte man in dem stilvollen, kleinen weißgoldenen Theater von Villa Olmo am Comersee. Es war interessant und fesselnd, *Henry Purcells* Oper „Dido und Aeneas“ in diesem dafür so geeigneten Theaterchen und im altenglischen Stil zu hören und zu sehen. In der vom Cembalo aus von *Ennio Gerelli* mit der liebevollsten Sorgfalt geleiteten Aufführung wurde das Einst lebendig und überraschend modern. In *Gloria Davy*, der mit einer außerordentlich klaren und ebenmäßigen Stimme begabten, perfekt singenden Neger-sopranistin, der die europäischen Emotionen des gesanglichen Expressionismus wesensfern sind, war eine geradezu ideale Gestalterin für die Partie der Dido gefunden worden. In einer sub-



Purcells „Dido und Aeneas“ am
Comersee Foto: Ghizzoni di Scotti

limen und zarten Weise, distinguert und irgendwie leise entfernt von allem allzu Persönlichen, erhob sie die Szene der sterbenden Königin zu ergreifendem, schlichtem Pathos voller musisch-musikalischer Schönheit. Ihr zur Seite sang der Bariton Edward *de Falce* den Aeneas; auch die übrigen Rollen waren ebenso ausgeglichen besetzt. Der kleine Chor war von *Giombini* sorgsam vorbereitet. Die geschmackvolle und stil-sichere Inszenierung besorgte *Bacchielli*, unterstützt von *Crivelli* und der Choreographie von *Luciana Novara*. Diese ausgefeilte Opernauf-führung war eine Delikatesse für künstlerische Feinschmecker.

I. D. Ungerer

Händels „Rodelinde“

Braunschweig

Einem im Hören solcher Dinge wenig geübten Publikum eine Oper wie *Händels „Rodelinde“* vorzusetzen, ein Werk streng barocker Prägung also, das kaum von der Handlung, sondern fast allein von der Kraft des Ethos und einer großen, erhebenden Musik lebt, ist bis zu einem gewissen Grade immer ein Wagnis. Das Staatstheater hatte den Mut dazu und wurde durch die andächtige Aufnahme, welche die Aufführung bei den ehrlich gepackten Besuchern fand, reich belohnt. Ein solcher Widerhall lag freilich auch in dem hohen Niveau der Wiedergabe begründet, die in der Anlage wie im Detail barocken Geist sinnvoll interpretierte. Diesen bekundete, ungeachtet der mehr renaissancehaften als barocken Formelemente, das symmetrische Bühnenbild *Otto Sticks* ebenso wie die Inszenierung des Gast-

regisseurs *Herbert Junkers*, der mit der statuari-schen Ruhe der Darsteller in den Arien und der sparsamen, aber konzentrierten Bewegtheit in den Rezitativen die Wirkung ganz auf die Musik stellte. *Artur Grüber* am Pult ließ durch sorg-fältige klangliche und dynamische Differenzierung ein lebendiges Abbild der Farbigkeit Händelscher Musik entstehen, dem nur selten etwas Spannung und Großzügigkeit des Musizierens fehlte. Das Gesangsensemble, von der hoheits-vollen Rodelinde *Gerda Wismars* und dem lyrisch verhaltenen, aber intensiven *Bertaridus Rolf Polkes* angeführt, wurde den besonderen An-forderungen des Händelstils wohl mit Unter-schieden, im ganzen aber überzeugend gerecht.

Willi Wöhler

Die böhmische Undine

Hagen

Hier erschien zum erstenmal *Dvořáks* lyrisches Märchen „*Rusalka*“, die böhmische Undine. Das Motiv des unschuldvollen Naturwesens, das sich nach Beseelung und nach Glück sehnt in der Ver-einigung mit einem liebenden Menschen, hat bei *Dvořák* gewiß eine sehr reizvolle musikalische Gestaltung erfahren. Um so problematischer bleibt das böhmische Wasserfräulein in dramatur-gischer Hinsicht. Welch unglücklicher Gedanke für eine Oper, die Heldin eineinhalb Akte lang zur Stummheit zu verurteilen! Die Spielordnung von *Curt Haug* wollte die Schwäche des Textes über-brücken, indem sie die Rolle der *Rusalka* auf zwei Darstellerinnen aufteilte, eine Sängerin und eine Tänzerin. Aber das Experiment mißglückte, weil

beide sich zu unähnlich waren. So unähnlich, daß der unvorbereitete Zuschauer die Identität und damit den Zusammenhang nicht mehr erkannte. Da kam das Musikalische weit besser an. Walther Meyer-Giesow brachte diesen Dvořák mit viel Sorgfalt zum Klingen, unterstützt von einem in allen Instrumentengruppen klangschön spielenden Orchester. Zwar vermochte Irmgard Dahlke mit einer etwas kalten Stimme die Lyrismen Dvořáks nicht zum vollen Erblühen zu bringen, und auch Norbert Wurm wurde der Gestalt des Wassermanns im stimmlichen Ausdruck nicht ganz gerecht. Doch erfüllten Lene Lund als hoheitsvolle fremde Fürstin und Henk Voshart als unglücklicher Prinz alle Erwartungen. Auch die grotesken und komischen Gestalten saßen stimmlich und schauspielerisch genau: die grausliche Hexe von Geneviève Marson, der furchtsame Jäger von Edwin Feldmann und der pffiffe Küchenjunge von Brigitte Dürrler. Man dankte für die seltene Begegnung mit dem Werk durch herzlichen Beifall.

Hellmuth Laue

Günstige Aspekte

Weimar

Seit Beginn der Spielzeit ist an Stelle des nach Leipzig berufenen Karl Kayser der bisherige Rektor der Theaterhochschule Leipzig, Professor Otto Lang, zum Generalintendanten des Deutschen Nationaltheaters Weimar ernannt worden. Damit ist ein Abschnitt in der neuesten Geschichte des traditionsreichen Weimarer Theaters zu Ende gegangen, in dem durch die dynamische Persönlichkeit Kayzers zweifellos beachtliche Leistungen in der Interpretation zeitgenössischer Dramatik erreicht wurden. Gleichzeitig aber konnte die Oper nur wenig besondere Höhepunkte aufweisen. Der neue Generalintendant bringt, obwohl auch er von Schauspiel kommt, der Oper offensichtlich sehr großes Verständnis und tätig förderndes Interesse entgegen. Die bisherigen zwei Opernpremierer der neuen Spielzeit lassen bereits erkennen, daß neue Wege gesucht werden. Beispielhaft hierfür ist die hervorragende Inszenierung von Mozarts lang umstrittener, oft entstellter Buffo-Oper „*Così fan tutte*“ durch Götz Friedrich als Gast. Von der selten berücksichtigten, aber im Werke ruhenden ironisch-schmerzlichen, heiter-gelösten Doppelgesichtigkeit ausgehend, konnte sich die Aufführung zu einem Fest hoher, gepflegter Stimmkultur, musikalisch-festlichen Glanzes und heiter-burlesken Spiels mit besinnlich-ernster Hintergründigkeit entfalten. Die Weimarer Opernfreunde können nach

dieser zweiten Premiere zuversichtlich auf eine neue Qualität des Musiktheaters hoffen, da sich zugleich auch eine sorgfältige Verjüngung des Opernensembles erfolgreich bemerkbar machte. Als erste Neuinszenierung dieser Spielzeit wurde Eugen Suchoň's „*Katrena*“ herausgebracht. Nach der deutschen Erstaufführung dieser 1949 entstandenen slowakischen Oper vor drei Jahren in Karl-Marx-Stadt, nach Leipzig, Berlin, Augsburg, griff nun auch Weimar dieses Werk auf, das bisher eine ganz unterschiedliche Aufnahme erfuhr und von dem bisher neben zwei verschiedenen Titeln (Krútnava — Katrena) auch zwei verschiedene deutsche Textfassungen vorhanden sind. Die Weimarer Inszenierung (Regie Hans Wächtler) nutzte die in Musik und Libretto liegenden musikalisch-dramatischen Höhepunkte geschickt, so die folkloristisch-bunten Bilder der Hochzeit und der Kirchweih, verstand aber auch die psychologische Entwicklung der beiden Gegenspieler, Štelina und Ondrej, glaubwürdig herauszuarbeiten. Der Štelina Alfred Wroblewskis war eine darstellerisch und stimmlich ausgeglichene Leistung, der Ondrej August Schmidts nicht restlos überzeugend, während die Gestalt der Katrena Jutta Bohnenkamp nur wenig Möglichkeiten zur Entfaltung gab. Die musikalische Leitung hatte Gerhard Pflüger, der auch das oft bewegte Geschehen auf der Bühne (Chöre: Johannes Fritzsche, Tänze: Günther Jätzlau) in fester Hand hielt. Bühnenbild (Hans-Martin Perthel) und Kostüme (Karl Zopp) vermittelten einen farbigen Eindruck lebendigen slowakischen Volkstums.

Hans Rudolf Jung

KONZERT

Ist serielle Musik Vertrauenssache?

München

„Wer nicht schwimmen kann oder will, gebrauche das Schiff“, das war die Lebensweisheit, in der ein junger Musikologe, Karel Goeyvaerts aus Brüssel, Sinn und Absicht der seriellen Musik auf eine ebenso konzentrierte wie verblüffend naive Formel brachte. Serielle Musik schützt vor den unbekannten Gefahren der Welt, sie ist ein Netz, mit dem sich der heutige Mensch die Angst um seine Existenz vom Leibe hält. Erst die restlose Durchorganisation der Musik in allen ihren Elementen vermag das drohende Chaos zu bannen. Mit dieser weltanschaulich-ethischen Deutung und Wertung wußten die gutwilligen Hörer des Studios für Neue Musik, die gekommen waren,

um sich über den Komplex serielle Musik orientieren zu lassen, und zu welchem Zweck dem verdienten Leiter des Studios, Fritz Büdtger, dieser Experte als maßgeblich empfohlen worden war, nichts anzufangen. Sie waren hartnäckig neugierig, wie denn die konstruktive Sinngestalt dieses seriellen Musikschiffes sich zeige, wie sie erkennbar wäre. Die ausgiebige Debatte konnte darüber keine befriedigende Auskunft geben, welche die Frager hätte davon überzeugen können, daß dieser für sie so fragwürdige und unheimlich drohende Komplex, der alle Züge des Chaotischen an sich trage, nun gerade alle geistigen Gefahrenmomente ausschließen solle, denen man sich in freiem Erleben ruhig überlassen könne. Ja, es wurde ihnen sogar bedeutet, daß sie sich um die serielle Konstruktion dieses Musikschiffes eigentlich nicht zu kümmern brauchten, daß dies allein eine Sache der Fachleute wäre. Nun mag der schöpferische Vorgang, der dieses serielle Schutznest knüpft, wie jede formende Gestaltung in der Kunst in seiner Sinnlenkung nicht beweisbar sein. Aber der Hörer, der bisher so wohl und sicher in dem Meer der vorseriellen Musik geschwommen ist, wird nicht einsehen, warum er plötzlich dieses gesicherte Schiff besteigen muß, zumal er beiläufig, nicht ohne ironische Markierung erfuhr, daß die Konstruktion auch wieder nicht so dicht sei, und Eindringen freien Wassers immerhin im Bereich der Möglichkeiten liege. Zweifellos ist der Gedanke, Musik unter dem Aspekt der garantierten Sicherheit, als eine gut bürgerliche, handelsübliche Vertrauenssache zu betrachten und zu deklarieren, originell und vor allem neu. Nur spürt man bei dieser Betrachtungsweise einen leichten ironischen Beigeschmack, von dem man nicht recht weiß, ob für den unbefangenen Hörer die ungewohnte Speise der seriellen Musik damit genießbarer und verdaulicher wird. Hier jedenfalls aber hatte der beruhigend gemeinte, jedoch keineswegs zweifelsfreie Vortrag die Hörer nicht gehindert, recht aufmerksam drei Abende serielle und elektronische Musik, die ja in ihrem Formprinzip sich auch zur seriellen Musik rechnet, in ihren ausgeprägtesten Gestaltungen zu hören. Man ist erstaunt, wie das Klavierduo Aloys und Alfons Kontarsky die musikalischen und technischen Schwierigkeiten von Werken für zwei Klaviere der Komponisten Bernd Alois Zimmermann, Henri Pousseur und Pierre Boulez meistert. Auch der ausgezeichnete Flötist Karlheinz Zöllner fand starke Zustimmung mit einer Flötensonate

des Italieners Camillo Togni, die allerdings einen elegant fesselnden musikalischen Charme besitzt, und mit einer sehr kraftvoll virtuoson Sonatine von Boulez. An einer Klavierkomposition von Aldo Clementi fiel trotz der sicherlich einwandfreien Wiedergabe durch Aloys Kontrasky eine hartnäckig manirierte Floskelhaftigkeit auf. Und gegenüber fünf witzigen Chansons von Gerhard Wimberger, die sich sehr fremd in der Nachbarschaft des Programms ausnahmen, fühlte man sich bei den „Chansons innocents“ nach unerklärbaren surrealistischen Kindergedichten in englischer Sprache in der Vertonung von Salvatore Martiano doch eigenartig unsicher. Sachgemäße Interpretin war Carla Henius. Den elektronischen Werken von Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Bruno Maderna, Henrik Badings und Wilhelm Keller gegenüber verhielt man sich respektvoll distanziert; es fehlte ja auch der menschliche Interpret, der den Abstand hätte überwinden können. Immerhin war die Beobachtung möglich, wie hier die Dinge völlig im Fluß sind, kontrastierende Prinzipien sich zu gestalten versuchen. Stockhausen arbeitet lediglich mit Farb- und Klangvariationen von fünf Tönen nach Art der Pentatonik. Maderna zeichnet dagegen wieder mit Klanglinien. Berio weitet die Töne zu Geräuschen und gerät damit in die Nähe der *Musique concrète* mit deren grotesken Effekten. Diese Musik ist frei von allen persönlich-menschlichen Kontakten, die sie, wie auch die serielle Musik, nach den Ausführungen von Karel Goeyvaerts nicht sucht.

Joachim Herrmann

Schloßkonzerte

Salzburg

Die „Salzburger Schloßkonzerte“, 1954 ins Leben gerufen, um den vielen Besuchern Salzburgs auch außerhalb der Festspielwochen künstlerische Darbietungen in festlichem Rahmen zu vermitteln, konnten kürzlich ihr vierjähriges Bestehen feiern. Seit ihrer Eröffnung wurden alljährlich von Ostern bis tief in den Herbst in den prächtigen Barocksälen des Mirabellschlosses und der Residenz stilvolle Programme edler Kammerkunst durch bewährte einheimische Ensembles und namhafte auswärtige Vereinigungen in rund 450 Konzerten ausgeführt, denen neben dem Stammpublikum etwa 50 000 ausländische Besucher beiwohnten. Diese Veranstaltungen umfaßten: 24 Kammerorchester- und 33 Kammerchorkonzerte, 140 Kammermusikabende und Mozart-Soiréen, 150 Serenaden, 6 Solistenkonzerte und über 100

Volkskunstabende. Hier bot sich die Gelegenheit, einem internationalen Hörerkreis vor allem solche Werke darzubieten, die in den schematisch-erstarten Programmen des normalen Konzertbetriebs kaum vorkommen: selten gehörte Kammermusik, unbekannte Werke aus der Renaissance- und Barockzeit in stilgerechter Ausführung, Kantaten und Arien mit obligaten Instrumenten neben geistlicher und weltlicher Chormusik vergangener Jahrhunderte, vor allem aber auch die „leichte“ Musik unserer Klassiker: Divertimenti, Cassationen, Serenaden, Nachtmusiken, Tänze. Besonders zu begrüßen ist es, daß dabei neben Gästen von auswärts sowohl das Salzburger Serenaden-Ensemble unter seinem ausgezeichneten Konzertmeister Joseph *Schröcksnadel* und die Salzburger Bläservereinigung unter Leitung des Meisterfagottisten Rudolf *Klepac*, das Akademie-Orchester unter Gerhard *Wimberger*, der Domchor unter Joseph *Messner* und der Rundfunk-Kammerchor unter Ernst *Hinreiner* sowie andere Salzburger Musikergruppen, aber auch junge Nachwudskünstler der Akademie „Mozarteum“ samt ihren Professoren nun fortlaufend Gelegenheit haben, ihr Können vor einem anspruchsvollen Forum unter Beweis zu stellen. All diese vorbildlich organisierten Veranstaltungen führen immer breitere Hörschichten von nah und fern an künstlerische Erlebnisse heran. Ihr Initiator Siegfried *Hummer* wurde vom Landeshauptmann und vom Bürgermeister für sein Wirken im Dienste der kulturellen Sendung Salzburgs gebührend bedankt.

Egon Kornauth

ein streng geformtes, vorwiegend linear konzipiertes Werk, das eine durchaus eigene, mit den modernen Ausdrucksmitteln wohlverfahrene Handschrift des Komponisten verrät. In einem weiteren Konzert folgten der Sonate zu vier Händen von Hindemith die „Studien“ für Violine von Wolfgang *Jacobi*, die bis an die Grenzen der Leistungsfähigkeit dieses Instruments führen dürften und außerordentliche Anforderungen an den Interpreten stellen. Sie tragen im Grunde jedoch lediglich Etüdencharakter. Als vorzügliche Einführung und eingängiges Lehrbeispiel zur Tonsprache der Gegenwart dient Karl *Höllers* Sonatine op. 27 für Klavier. Werke von Hindemith, Fortner (seine „Sieben Elegien 1950“) und Blacher interpretierte Hans Alexander *Kaul* in einem Klavierabend; an einigen Stücken Strawinskys und Milhauds demonstrierte er den Einfluß des Jazz auf das Schaffen dieser Komponisten.

Hans A. Breidt

Streiflichter

Mühlhausen

Festlicher Auftakt des Konzertwinters wurde das Antrittskonzert des neuen musikalischen Oberleiters des Staatlichen Kulturorchesters Wolfgang *Helmuth Koch*. Zur Aufführung kam die Thüringische Symphonie von Ottmar Gerster, in Gegenwart des Komponisten, ferner Werke von Mozart und Dvořák. — Das Bläserquintett des Kulturorchesters brachte ein „Ständchen“ von Franz *Zeidler* zur erfolgreichen Uraufführung. Ein kleines Werk nur, aber in Form und Aussage recht flüssig geschrieben, das viel Beifall fand.

Friedrich Wilhelm Lucks

Studio für Neue Musik

Würzburg

Auf Anregung des Würzburger Tonkünstler-Verbandes wurde ein „Studio für Neue Musik“ gegründet. Die Leitung haben Friedrich *Ebert* und Rochus *Gebhardt*. Bereits der Eröffnungsabend war ein vielversprechender Erfolg; die Besucherzahlen der weiteren Veranstaltungen bestätigten das große Interesse beim hiesigen Konzertpublikum, nicht nur des jugendlichen Teils, sondern vor allem auch der älteren Generation — das hatte man nicht so ohne weiteres erwartet! Der Auftakt brachte neben einer musikantisch-frischen Sonate für Violine, Oboe und Klavier von Franz *X. Lehner* zwei Werke der Studio-Leiter: eine reizvolle, unkomplizierte Suite (Präludium, Walzer, Air, Quodlibet) für Klavier zu vier Händen von Friedrich *Ebert* und von Rochus *Gebhardt*, eine Sonate für Violine und Klavier in vier Sätzen,

Roselius: „Friesische Musik“ Magdeburg

In einem Sinfoniekonzert machte man die erfreuliche Bekanntschaft mit einer ländlichen Musik, die 1958 entstand. Ludwig *Roselius* kommt dabei mit einem Kammerorchester aus, das sich aus sieben konzertanten Bläsern und Streichern zusammensetzt. Es geht um eine Folge von fünf zarten Miniaturen: Nachtgesang, Alte Sage, Sommerspiel, Hirtenweise, Barentanz. Den Stoff schöpft Roselius aus dem Wunderhorn des friesischen Volksliedes und ländlicher Tanzweisen. Eine feinsinnige Instrumentation sowie handwerkliche Beherrschung des Kontrapunktes dienen der stilgemäßen Fassung dieser Volksmusik. Man war Gottfried *Schwiers* und seinem Orchester dankbar für diese freudenspendende, geruhende Musik.

Gustav Gärtner

BALLETT

Henzes „Undine“

London

Als Auftragswerk des englischen Royal Ballet und in engster Zusammenarbeit mit Frederick Ashton, seinem Chefchoreographen, entstanden, fällt *Hans Werner Henzes* neues, diesmal sogar abendfüllendes Ballett „Undine“ gewissermaßen zwischen zwei Stühle. Bereit, den sehr konventionellen musikalischen Ansprüchen der englischen Tänzer entgegenzukommen, hat er eine formklar gegliederte, in illustrativer Gestik und in der atmosphärischen Verdichtung anschauliche, in der Instrumentation brillante, in der Melodieerfindung und im Rhythmus allerdings ziemlich uninspirierte Partitur geschrieben. Der Qualitätsschwund gegenüber Henzes unmittelbar vorausgegangenen Kompositionen ist nicht zu verkennen, trotz des auch von diesem Werk ausstrahlenden Grundtons einer Trauer über die Welt und ihre Treulosigkeit. Wie jeder andere heutige Komponist, ist auch Henze mit der Komposition eines abendfüllenden Balletts offenbar überfordert. Auf der anderen Seite ist er jedoch nicht konventionell genug für das englische Ballett und die englische Ballettkritik, die seiner Musik vorwerfen, sie sei charakterlos, langweilig und untänzerisch.

Es kann nicht bestritten werden, daß die Londoner Covent-Garden-Aufführung allerdings diesen Eindruck erweckte. Mit *Ashton* als choreographischem Inszenator und *Henze* am Pult war die Authentizität der Aufführung im Sinne der Autoren nur scheinbar von vornherein gesichert. Hatte das Studium von Libretto und Partitur eine südliche, lichte, mediterrane Transformation des vertrauten Stoffes des Barons de la Motte-Fouqué erwarten lassen, so bekam man einen Schock, als der Vorhang zum ersten Bühnenbild aufging und man gewahr wurde, daß die Ausstatterin *Lila de Nobili* von der Mailänder Scala den Stoff über die Alpen, heim ins Reich der deutschen Romantik geholt hatte — einer Romantik, die in ihrer Düsternis, ihrer Krausheit und ihrem Stilmischmasch „teutonischer“ wirkte, als sie jemals in Deutschland hätte konzipiert werden können. Daß sie obendrein mit ganz realistischen Maschinerie-Effekten wie Wogenschaukeln und Schiffbruch arbeitete, war auch nicht gerade dazu angetan, die moderne Märchenpoesie des Werkes recht in Erscheinung treten zu lassen. Schlimmer ist selten einem Ballett von der Ausstattung mitgespielt worden als dieser „Undine“, die hier eine

szenische Form bekam, als handele es sich um eine Donizetti-Oper in einer Scala-Inszenierung. Wie Bleigewichte hingen die prunkschweren Kostüme an den Tänzern, zogen sie herab auf den Meeresgrund. Vergeblich war da *Ashtons* Choreographie bemüht, Corps de ballet und Solisten einen schwimmenden, wogenden Bewegungsfluß zu geben, das Meer zu personifizieren und die Menschen einzubeziehen in das Spiel der Gezeiten. Wie er die See in choreographische Bewegung übersetzte, das war schon oft faszinierend anzusehen, besonders wie er *Margot Fonteyn* als Undine führte, wie er unermüdlich war, neue, fließende Emotionen zu finden, die sie mit einer wunderbaren Musikalität durch ihren ganzen Körper pulsieren ließ. So sehr hatte er sich in seine maritime choreographische Aufgabe verliebt, daß er sich in der Charakterisierung der beiden anderen Hauptgestalten, des Ritters von Palemon (*Michael Some*s) und Undines Widersacherin Bertha (*Julia Farron*), dazu auch in der Realisierung des Hochzeits-Divertissement mit reiner Routinearbeit begnügte. Es läßt sich nicht verhehlen: *Ashtons* und *Henzes* „Undine“ harrt, in ihrer wahren Gestalt, noch der Uraufführung!

Horst Koegler

FERNSEHEN

Nabokow: „Die letzte Blume“ Berlin

Im Fernsehen läßt sich der echte Ausdruck eines Bühnentanzwerkes nur bedingt wiedergeben. So auch bei der Übertragung des Ballettes „Die letzte Blume“ von *Nikolas Nabokow* aus der Städtischen Oper Berlin. Trotz weniger Wechsel der Kamerasiichten gab es häufig unschöne Anschnitte der Tänzerkörper in den Soloszenen, wogegen die Ensembleszenen wenigstens ungeschoren als tänzerische Totalen wirken konnten. Die Fabel dieses Ballettes (nach *James Thurber*): Das Menschengeschlecht lernt auch aus größten Katastrophen nichts, und das symbolische Menschenpaar (*Soli: Marion Cita, Wolfgang Leistner*), das sich am Anblick der letzten, halbverwelkten Blume zu neuen Welthoffnungen steigert und das Heranwachsen eines ganzen Geschlechtes erlebt, sieht zugleich auch wieder Soldaten, Krieg und neue Katastrophe heraufkommen.

Die tänzerische und musikalische Stilisierung eines solchen Riesenthemas kann nur aphoristisch gefaßt sein — als eine Mischung aus Satire und Offenbarung. Hätte *Tatjana Gsovsky* in ihrer Choreographie dementsprechend äußerst ge-

wählte, prägnante Gestensymbole verwendet, so wären die Solopartien von Mann und Weib, die sich ernsthaft bemühten, an die Stelle klassischer Ballettformen eine freie Gestik zu setzen, nicht als ein geradezu läppisches Herumwinden und Ausprobieren aller erdenklichen, nur nicht zum Thema gehörigen Körperbewegungen erschienen. Hier wäre allein eine strenge, formale Stilisierung bestimmter pantomimisch deutbarer Gesten möglich gewesen. Eine solche Stilisierung hätte allerdings auch eine viel strenger gefaßte Formung der Musik verlangt. Nabokow, ein Weggenosse Strawinskys, wechselt in der Komposition zwar zwischen lyrischer Zartheit und elastisch-rhythmischem Ungestüm ab, doch umschreiben seine Prägungen den vorgestellten Inhalt nur sehr all-

gemein. Nabokow überließ es der Choreographie und den großen, zum Bühnenbild gehörigen Schrifttransparenten, die Allegorik zu verdeutlichen, denn Musik und Tanz reichen nicht aus, die Zusammenhänge dem Theaterpublikum sinnfällig zu machen. Der Klang der Komposition und des Orchesters unter Ernst Märzendorfer war durchweg zu trocken, teils auf Grund der „unpedalisierten“ Instrumentierung, teils wegen der schluckstarken Opernhausakustik. Besonders spürbar unterhalb der ansteigenden Kulminationskurve der Fabel blieb die Musik in der Schlußpassage, in der Mann und Frau in Verstümmelung und Verzweiflung enden. Dennoch war es ein dankenswerter Fernseh-Einblick in eine Berliner Festwochenaufführung.

Ernst Koster

MUSICA-UMSCHAU

Äußeres Training oder innere Reife?
Sportmanieren färben ab, auch die Konkursmasse „in Sachen Musik“ ist in das Fahrwasser der Veräußerlichungen, der Vergröberungen und Mechanisierungen geraten, vom Überschätzungsfieber solcher Wettstreite ganz zu schweigen.

Man braucht nur ein Konservatorium, eine Musikakademie zu betreten, so schreiben einen schon Plakate und Aushänge von Musikconcoursen aller Arten an; die Grandpreisen lauern allerorten und drohen die Besten wie eine böse Beute anzu-fallen. Die Ehren kitzeln, und wie so ganz unbemerkt, setzt man sich Appläuse in den Pelz. All das wird sozusagen auf eine Jugend abgeschossen; kein Wunder, wenn es sie verwirrt und ihr so vieles im wahrsten Wortsinn vereitelt wird. Geschichte und Erfahrung lehren, daß nur in ganz seltenen Ausnahmefällen aus Wunderkindern Wundermänner wurden. Aber heute ist offenbar Training alles. Ein Musikwettbewerb überbietet den anderen: hier ein Fagottkonkurs internationaler Prägung, dort ein Violinwettstreit. Chopin in jedem Falle und möglichst sein Minutenwalzer in einer Rekordzeit von 48 Sekunden.

Das Mittelmäßige, das Durchschnittliche ist überall dabei. Das Genie wartet ab oder bricht spontan und elementar durch und ist auch ohne Wettstreit da, geboren, um zu beglücken. Das soll nicht heißen, daß Wettstreitdemonstrationen überflüssig sind, im Gegenteil: gerade auf internationaler Basis haben sie hohe Werte zu erfül-

len, vornehmlich die Jugend aller Nationen mit ihren Besten zusammenzuführen und frühzeitig Respekt vor der eigenen Art eines Landes und seiner Kulturaussaat und Aussage zu lehren. Die Weltweite der Musik, der klingende Radius, das wirklich unbegrenzte Vertrauen zu der Echtheit und Wahrhaftigkeit des schöpferischen Ethos, die Würde der Darstellung: es gibt viel zu lernen und zu erlauschen, es gilt, innerlich Gewachsenes darzubieten und den Austausch zu pflegen; statt unausgegrenzter Frühreife und Eitelkeit ist Anpassungsfähigkeit, Bescheidenheit und innere Größe nötig. Aber ist das alles nicht zuviel verlangt von einer schon zum Teil höchst überreizten, nervösen, gehetzten Jugend, die man ins Training jagt? Die Sieger brauchen nicht immer die Besten zu sein. Natürlich gibt es Ausnahmen, aber um die geht es ja gerade: die Genialischen, die rechten Genialen, die schaffen es auch auf andere, weniger deutliche Weise.

Wie steht es um die Wettbewerbe, die sich nicht an das reproduktive Element, sondern an die Schöpferischen wenden? Wie steht es um das Auftragswerk, das pünktlich eingesendet werden muß? Dort zur Einweihung einer Schule ein Bildwerk, hier für das Fernsehen ein Operneinakter, da eine Plastik für den Park: auf die Minute genau muß das alles zur Stelle sein. Es gibt nur wenig begnadete Auftragswerke; die meisten fielen im wahrsten Wortsinn mit Pauken und Trompeten durch, wenn ich nur an Leoncavallos „Roland von Berlin“, denke, den Wilhelm II.



Rudolf Bockelmann als Dalibor Foto: Willott

seinerzeit bestellte. Hier ist ein Satz, den ich allen Schöpferischen mitten ins Herz schreiben möchte: „Hier sitze ich und warte, bis es mir gegeben wird, etwas auszusagen!“ Jean Sibelius sagte es mir, als er mir im Garten seines Ainola jene Bank auf dem kleinen Hügel zeigte, auf der er auf den Zuruf von Oben wartete, ehe er sich getraute, etwas auszusagen, was wirklich Hand und Fuß hatte. Wie selbstherrlich sind wir doch zu vermeinen, die Inspiration könnten wir uns eben so mal aus dem Ärmel schütteln. Der Dämon Zeit, gepaart mit ökonomischem Muß oftmals, der Teufel Wettstreit, sie haben manchen geistigen Unfug und viel Verwirrung angerichtet. Wettstreit hat eine segensreiche Tendenz: das Souveräne zu pflegen, einen Hochweg zu gehen, einen seelischen, in diesem Falle auch ästhetischen Höhepunkt zu erreichen, Weg zur Reife zu sein. Sie ist nie zu erzwingen und zu erjagen, denn sie will organisch wachsen, im Frieden des Herzens gedeihen, nicht in der durchtriebenen Hast des Trainings, dessen Sklaven wir geworden sind. Klang, Laut, Gesang, Tonspiel, schöpferischer Prozeß: mit letzter Behutsamkeit des Geistes können wir nur davon reden, weil wir

der Metaphysik nahe gekommen sind, die jene Begriffe wundersam hütet und bewahrt. Wetten, streiten, das sind etwas waghalsige Dinge. Musikconcours klingt schon besser, wenn wir es von concurrere, zusammenlaufen, ableiten, ohne dabei gleich an die häßliche Konkurrenz zu denken. Hetzen wir die Jugend nicht allzu rasch in die Spitzenleistung: gönnen wir ihr den sicheren Schritt, den die Seele geleitet, ohne außer Atem zu kommen.

Gerhard Krause

IN MEMORIAM

Rudolf Bockelmann †

Mit Rudolf Bockelmann hat die musikalische Welt einen Künstler verloren, der im Bereich der Interpretation gültige Akzente zu setzen vermochte. Er ist einer der berühmtesten deutschen Heldenbaritone gewesen. Die Partie des Hans Sachs in den „Meistersingern“, aber auch sein Wotan, sein Fliegender Holländer und Kurwenal gehörten zu den profilierten Leistungen, die der anspruchsvolle Opernfreund dankbar und voll Verehrung von ihm entgegennahm. So ist er ein Wagner-Sänger großen Stils gewesen, aber nicht nur das. Seine Fähigkeit, menschliche Charaktere in ihrer ganzen Tiefe und Glaubwürdigkeit musikalisch zu veranschaulichen, gab ihm die Möglichkeit, auch scheinbar entfernter liegende Partien, wie etwa den Dalibor, zu meistern. Letztlich ging es ihm stets um eine zentrale Gestaltung einer menschlichen Persönlichkeit. Der Glanz seiner Stimme, der weitgespannte Atem seiner gesanglichen Linienführung waren ihm nur Mittel dazu, aus der Tiefe des Herzens heraus zu gestalten und zu formen. Die Bühne wurde ihm zur notwendigen Lebensform; sein lauterer Charakter strahlte auch in diese Sphäre des Künstlerischen hinüber, zumal sein Wesen stets von Güte und Wärme, von einer herzlichen Heiterkeit und geradlinigen Offenheit erfüllt war. So gelang es ihm, viele Freunde zu finden, die nicht nur seine Verehrer waren, sondern zu denen sich enge Bande des Verstehens spannten. Ihnen allen hat er die Treue gehalten. So steht sein Name makellos da.

Bockelmanns künstlerischer Aufstieg vollzog sich rasch, stetig und zügig. Er stammte aus Niedersachsen, studierte dann klassische Philologie in Leipzig, legte seine Examina ab und wurde 1919 von Arthur Nikisch entdeckt; denn er sang damals im Leipziger Gewandhauschor mit. Nach intensivem Musikstudium führte ihn sein Weg

über Leipzig nach Hamburg und Berlin. Von 1928 bis 1942 gehörte er zu den gesuchten Darstellern in Bayreuth. Die Bühnen des Auslandes schlossen sich an: London, Chicago, New York. Er sang unter Toscanini und Furtwängler und galt zeitweilig als Repräsentant des Baritonfachs. Nach 1945 war Bockelmann als Gesangspädagoge in Hamburg tätig und erhielt dann einen Ruf an die Dresdener Musikhochschule, wo er bis zu seinem Lebensende wirkte. Dort ist er am 9. Oktober im Alter von 66 Jahren gestorben. In Dankbarkeit gedenkt ein großer Kreis von Freunden dieses Künstlers, der wahrhaft humanen Geist mit der Einmaligkeit künstlerischer Leistung zu verschmelzen vermochte. *Günter Hauswald*

Anton Webern

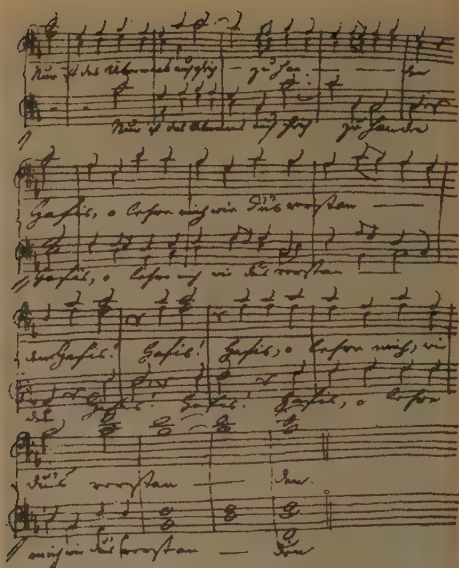
Zur 75. Wiederkehr seines Geburtstages
am 3. Dezember

Webern, der in der Bundesrepublik meistgenannte, meistdiskutierte Komponist der letzten Jahre, hätte seinen 75. Geburtstag nach menschlichem Ermessen noch unter uns erleben können, wäre seiner Bahn nicht vor jetzt dreizehn Jahren, am Abend des 15. September 1945, durch die Kugel einer amerikanischen Straßenpatrouille, tragischem Mißverständnis zufolge, ein jähes Ende gesetzt gewesen. Das war zu Mittersill im Salzkammergut, wohin er in jenem Katastrophenjahr am Ostern von Mödling bei Wien, seinem jahrzehntelangen, nothaften Schlußort, vor der heranrückenden Ostfront Zuflucht bei der Tochterfamilie gesucht hatte. Der Tod riß ihn über den Skizzen zu einem Concertino dahin. Es hätte sein opus 32 werden sollen. Opus 1, die „Passacaglia für Orchester“, entstand 1908. 31, mit einem nicht nummerierten frühen Klavierquintett 32 Werke (vier Transskriptionen nicht gezählt) in fast vierzig Schaffensjahren. Darstellbar zur Gänze auf zwei Langspielplatten, und so auch aufgenommen und vorgelegt von amerikanischer Seite her. Eine schmale Ernte also? Dem, der sie wirklich kennt, eine unerhörte Fülle, eine ungeheure Dichte an Komposition.

Anton von Webern war später Sproß aus österreichischer Beamten- und Bergbauern-Familie, sein Wesen so verschlossen-empfindsam wie sein Weg einsam-abseitig. Auch sein Nachruhm hat Distanz und Strenge, behält Geheimnis selbst da, wo sein Werk eiferrnd propagiert wurde, erst recht da, wo es auf „Vorläufer“-Funktion festgelegt wird. Inwieweit und ob überhaupt „Schule“ auszugehen

vermag von dem Werk dieses Einsamen, muß die Frage bleiben. Katalysator war es freilich schon, zuletzt und zuinnerst für den Spätstil Strawinskys, auch für den „Nachholkurs“ der Jungen Generation, der Internationalen Avantgarde zu Darmstadt oder Paris, zu Köln oder Wien, London oder Los Angeles. Seine „Stücke“, seine „Variationen“ für Orchester, seine Kammersinfonie, sein Kammerkonzert, auch sein Streichquartett werden, soweit vorauszusehen, im Bewußtsein eines inneren Kreises unseres Musiklebens länger wirksam bleiben. Was von seinem Vokalwerk, seinen Klaviergesängen, Kammerliedern und Kantaten schon weniger zu prophezeien sein mag. Zwar nicht nur gewisser verblasener „Theosophentexte“ der Hildegard Jone wegen, sondern auch der hier doppelten punktuellen Mikrostruktur wegen. Ihr Differentialquotient ist im Hören, im Akterleben der Klangwerdung nicht mehr erfassbar. Es sei denn, es würden uns Fledermausohren wachsen oder die Reizreflexfrequenzen des Kosmos selber zuteil.

Schon früh war Weberns Vorstellung auf „Klangfarbenmelodie“ gerichtet, auf Wanderweise über ein reizsam farbiges Instrumentarium hin. In Miniaturmusiken, Klangstenogrammen entwickelte er einen Pianissimo-Espressivo-Stil. Klanglinien und Kontrapunkte blühten mimosenart. Aber sie hatten ihr Eigengesetz. Das sollte in der Schule Schönbergs sehr bald auf Reihen-Disziplinierung auskommen. Drei Geistliche Volkslieder mit Bratsche und zwei Klarinetten wurden so 1924 Weberns erstes auf eine Fünftonreihe komponiertes Werk. Die Kanon- und Krebskünste der Alten Niederländer standen der neuen-alten Satztechnik Pate. Hatte Webern nicht schon mit seiner Doktorarbeit über Isaacs „Choralis Constantinus“ die Strukturen der Polyphonie bis aufs Skelett analysiert? „Intervallstrukturik“ heißt fortan das Prinzip seiner so gewonnenen eigenen Bauweise. Sie wird auch nach rhythmischen und dynamischen Fixierungsverfahren durchorganisiert. Einige, seine intimsten Kenner, meinen heute, Webern sei solcherart „am Zustand der Materie“, am traditionellen Klangmaterial „gescheitert“. Wäre dies dann ein Bild und Gleichnis auch für das Scheitern seiner bürgerlich-beruflichen Existenz? Verlegenheitskapellmeister bei Kurorchestern, schlechtbezahlter Verlagslektor, Chor- und Orchesterleiter von wenig begüterten Arbeitervereinigungen, scheuer Privatmusiklehrer, kaum je aufgeführter, selten gedruckter Komponist — eine Kette von Mißerfolg



Die Handschrift Zelters

und Misere. Hoffte er auf posthume Herrlichkeit? Sein erstes Nachleben hätte ihm „recht“ gegeben, sein weiteres wird „All-Einsamkeit“ sein, wortwörtlich, wie er es verstand: „Ama, nesciri.“

Heinrich Lindlar

Jan Brandts-Buys

Zu seinem 25. Todestag am 7. Dezember

Jan Brandts-Buys entstammte einer alten niederländischen Musikerfamilie. Einer seiner Vorfahren, Jakob Buus (mit dem Beinamen „il Fiamengo“), vermutlich ein Schüler Willaerts, wurde 1541 Organist bei San Marco in Venedig und war dann seit 1551 Organist der kaiserlichen Hofkapelle in Wien, wo er 1565 starb. Jans Großvater Cornelis Abijander (1812–1890) war in Deventer als Organist, Dirigent und Komponist tätig, dessen drei Söhne alle auch angesehene Musiker wurden; der älteste, Marius Adrianus (1848–1911), wirkte als Organist, Dirigent und Komponist in Zutphen, wo sein Sohn Jan am 12. September 1868 das Licht der Welt erblickte. Der begabte Knabe war schon mit 13 Jahren Organist an der Bruderkirche seiner Heimatstadt; er erregte die Aufmerksamkeit Edvard Griegs, der bei Jans Vater die Erlaubnis erwirkte, daß der Junge Musik studieren durfte. Mit einem Stipendium der Kö-

nigin Wilhelmina kam er nach Frankfurt an das Raff-Konservatorium zu Anton Urspruch in die Lehre. Schon 1892 ging er als Musikreferent zur Musik- und Theaterausstellung nach Wien, wo er sich dauernd niederließ. Hier wurde sein Name in breiteren Fachkreisen bekannt, als er 1897 für ein Klavierkonzert den Bösendorferpreis errang; Lili Lehmann sang seine Lieder, das Fitzner-Quartett hob seine Kammermusik aus der Taufe. Schon 1909 war in Berlin seine erste Oper „Das Veilchenfest“ herausgekommen; alle weiteren wurden von Schuch in Dresden uraufgeführt. 1916 wurde seine komische Oper „Die Schneider von Schönau“ ein durchschlagender Erfolg und ging bald über alle deutschsprachigen Bühnen. 1920 zog Brandts-Buys nach Ragusa in Dalmatien; 1928 ließ er sich endlich in Salzburg nieder, wo er 1933, erst 65jährig, einem tückischen Leiden erlag. Außer sieben Opern schrieb er mehrere Orchesterwerke, drei Klavierkonzerte, zahlreiche Kammermusik, diverse Klavierhefte und viele Lieder. Seine Tonsprache, gewählt und vornehm, teils kraftvoll, teils gefällig und humorvoll, satztechnisch von gediegener Faktur, war stets ein Spiegelbild seiner charaktervollen Persönlichkeit.

Egon Kornauth

Carl Friedrich Zelter

Zur 200. Wiederkehr seines Geburtstages am 11. Dezember

Weil Carl Friedrich Zelter ein eigen und groß gearteter ganzer Mensch und als solcher auch der Weggefährte Goethes gewesen ist, war er auch ein echter Musiker. Komponist eines reichen Liederschatzes, Dirigent der Berliner Singakademie, darüber hinaus Musiklehrer und Musikerzieher großen Stils, Reorganisator der Volksmusikpflege überhaupt, sonderlich des Chorgesanges: all diese Berufe verschmolz er zu einer geschlossenen Persönlichkeit. Zelter war ein Mensch der Mitte, von dem der französische Denker Blaise Pascal schon sagte: Die Mitte verlassen, das heißt, die Menschlichkeit verlassen. Zelter, der Maurer und Musiker, war ein orphischer Meister, unter dessen Händen sich alles in Rhythmus und Schwingung verwandelte, wie er auch den großen Baudenkmalern, namentlich den Domen und Münstern, von denen er Goethe die interessantesten Reisebriefe schreibt, das musikalische Geheimnis ihrer Gestaltwerdung abzulocken verstand. Es war kein Zufall, daß in Zelter, als er von einem trefflichen und handwerklich auf das tüchtigste sich bewährenden Vater angehalten wurde, Maurer zu

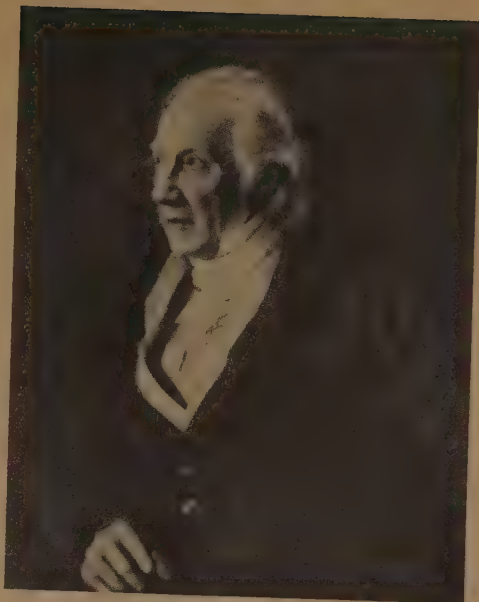
lernen und Meisterschaft darin zu gewinnen, der unaufhaltbare Drang zur Musik so mächtig wurde, daß er drei Jahrzehnte etwa in der Rechten Kelle und Taktstock lieber zugleich führte, ehe er sich ganz allein der Musik widmen konnte. Die Musik war dem „derben geprüften Erdensohn“ in inneren und äußeren Notzeiten stets die „holde Kunst“, die tröstende, rettende. Zelter wuchs, zumal als Sohn eines Altberliner Meisterhauses dem Handwerk angestammt, im Handwerk erzogen und ausgebildet und zugleich seit frühesten Jünglingsjahren aus innerster Berufung, Musik zu machen, zu schaffen und aufzuspielen, in wunder-sam gedoppelter Art der Gemeinschaft zu jener meisterlich und menschlich großen Persönlichkeit empor, als die er auch Goethes baumeisterlicher und musikalischer Berater und Helfer und mehr noch, sein vertrautester Freund ein Menschen-leben lang geworden ist.

Lysander Fischer

ZUR ZEITCHRONIK

Eine neue Orgel

Im Mittelpunkt einer Orgeltagung stand die neue Orgel in der St.-Matthäus-Kirche zu Berlin-Steglitz. Das Instrument ist nach Plänen von Herbert Schulze und Dr. Karl Theodor Kühn von der Firma Walcker erbaut. Erstmalig ist in Berlin eine größere Orgel hergestellt worden, die vorbildlich für den modernen Orgelbau geworden ist. Sie hat 42 Register, die auf 2 Manuale und Pedal so verteilt sind, daß jedes Werk ein durchgreifendes Plenum hat. Durch Realisierung verschiedener Teiltöne und durch variable Mensuren verschiedener Bemerksbarkeit erhalten die Register einen besonders ausgeprägten Klangcharakter und große Klarheit, wobei sie durch die Mensuren alle streng aufeinander bezogen sind. Eine natürliche Klangbildung wird hier erreicht durch Anwendung der Tonkanzellenlade und durch besondere Gestaltung des Pfeifenfußes ohne Kulpung. Im Verlaufe der Tagung wurden ferner noch Orgeln vorgeführt, die nach gleichen Prinzipien erbaut worden sind. In aufschlußreichen Vorträgen von Theodor Kühn und Herbert Schulze über die physikalischen und akustischen Grundlagen der heutigen Orgel wurden wertvolle Beiträge zur Lösung des heutigen Orgelproblems gegeben. Begrüßenswert wäre es, wenn sich auch in Berlin ein Kreis von Orgelinteressenten zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschlösse. Die Klangmöglichkeiten der neuen Orgel wurden in Konzerten weitgehend ausgenutzt. Von den alten



Carl Friedrich Zelter, Ölgemälde von Karl Begas

Meistern des 16. Jahrhunderts über N. Bruhns und J. S. Bach bis hin zu den Meistern unserer Zeit (Schönberg, Hindemith, Frank Michael Beyer) zeigte es sich, daß das Instrument allen Klangmöglichkeiten gerecht wird und die Linien der Polyphonie klar wiedergibt. Herbert Schulze, Fr. M. Beyer und Paul Hoffmann erwiesen sich als ausgezeichnete Spieler.

Thekla Schneider

Griechen auf dem Bildschirm

Nicht zu Unrecht spricht man bei uns von einer Fernseh-Lawine. Richtfunkstrecken lassen die Entfernungen zwischen den Eurovisionsländern immer mehr zusammenschrumpfen, und in der Bundesrepublik Deutschland dürfte der zweimillionste Fernsehteilnehmer schon in absehbarer Zeit zu erwarten sein. Um so weniger kann man sich vorstellen, daß es noch europäische Staaten gibt, die „Television“ erst jetzt zum ersten Male erleben. So fand neulich in Athen vor einem großen Zuschauerkreis die erste Fernsehvorführung Griechenlands statt. Es wurde eine Fernseh-anlage unter anderem an der Technischen Hochschule Athen gezeigt. Takis Michopoulos erläuterte die Anlage vor Professoren und Studenten sowie zahlreichen anderen Fachleuten und Interessenten. Griechenland besitzt noch kein Fernhnetz. Es wird berichtet, daß es lediglich

auf der Insel Korfu gelang, die süditalienische Fernsehstation Bari zu empfangen. Die Fertigstellung von vier jugoslawischen Fernsehsendern könnte den späteren Anschluß Griechenlands an das Europnetz erleichtern.

Fernsehsender auf dem Patscherkofel
Im Auftrag des österreichischen Rundfunks wurde vor kurzem ein Fernsehsender von 3,5 kW Bild- und 0,8 kW Tonleistung im Band I auf dem Patscherkofel südlich von Innsbruck in 2200 m Höhe aufgestellt. Zur Zeit wird dort der über 50 m hohe Trägermast für Spezialantennen errichtet. Diese Antennen für UKW und Fernsehen werden zusammen mit dem neuen Sender die Versorgung des oberen und unteren Inntals, des Stubaitals sowie der Landeshauptstadt von Tirol übernehmen. Die Entwicklung von Spezialantennen war notwendig, um trotz der schwierigen Ausbreitungsverhältnisse für Fernsehsendungen in den Alpen vor allem den Talbewohnern des Versorgungsbereiches einen guten Fernsehempfang zu ermöglichen. Der Fernsehsender selbst ist bereits im Sendergebäude auf dem Patscherkofel fertig montiert. Zur Zeit wird das österreichische Fernseh-Programm noch über eine Hilfsantenne für den Bereich Innsbruck abgestrahlt. Wenn die Witterungsverhältnisse jedoch ein ungestörtes Arbeiten an den Antennen im Freien in dieser Höhe zulassen, kann die neue Anlage noch in diesem Winter in Betrieb gehen.



Patscherkofel, eine der höchsten Fernseh-Sendestationen der Welt (2200 m) im Bau. Foto: Werkbild Siemens

BLICK IN DIE WELT

Jazz; in Amerika nicht gefragt

Es gibt wohl außer Amerika kein einziges Land in der Welt, in dem es möglich wäre, daß ein Untersuchungsausschuß der gesetzgebenden Körperschaft (U. S. Congress) gebildet wird, um festzustellen, warum so armselige Schlager komponiert werden. Wenn wir genauer hinsehen, stellen wir fest, daß die schlechte Unterhaltungsmusik das Resultat einer Übertretung des Gesetzes gegen die Monopolisierung ist. In Amerika ist es nicht gestattet, gleichzeitig Produzent und Konsument einer Ware zu sein. Im Musikwesen hat sich jedoch im Laufe der Jahre die Gewohnheit ergeben, daß Rundfunkgesellschaften und Schallplattenhersteller, also die „Verbraucher“, auch Musikverleger, also „Hersteller“ oder „Lieferant“ wurden und als ihre eigenen Kunden Komponisten, Orchester, Sänger zum Nachteil des Publikums völlig kontrollierten. Dieser Umstand, der an der unsäglich tiefen Qualität des amerikanischen Schlagers die Schuld trägt, hat den Sonderausschuß veranlaßt, die Übelstände scharf unter die Lupe zu nehmen.

Wir wollen hier nicht eine neue Attacke gegen Rock 'n' Roll reiten, denn so wichtig ist diese nerventötende Verirrung gar nicht. Wichtig ist hingegen die erstaunliche Interesselosigkeit der Amerikaner ihrer ureigensten Musikform gegenüber: dem Jazz. *„Jazz ist musikalische Redefreiheit und darum ein Gemeingut des amerikanischen Volkes“*, sagt Dizzy Gillespie, einer der hervorragendsten Jazzmusiker Amerikas. *„Jazz“, setzt er hinzu, „ist niemals von meinen Landsleuten als künstlerische Ausdrucksform anerkannt worden. Ich habe herausgefunden, daß man in anderen Ländern Jazz gegenüber eine viel gesündere Haltung einnimmt als in meiner Heimat. Jazz ist dort um seiner selbst willen von Interesse.“*

Es läßt sich nicht leugnen, daß sich Amerika vom Jazz abgewendet hat. Seit etwa einem Jahrzehnt sind die großen Meister des Jazz zur Emigration gezwungen, wenn sie ihren Beruf weiter ausüben wollen. Benny Goodman, Gene Krupa, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Red Nor-

vo, Lionel Hampton, Woody Herman, Duke Ellington, Kid Ory, Count Basie, Stan Kenton und viele andere haben Amerika den Rücken gekehrt und ihren Jazz den begeisterten Anhängern in Europa, Afrika und im Fernen Osten gebracht. Die Gastspiele von Gene Krupa in Japan, Louis Armstrong in Deutschland und Schweden, Lionel Hampton in Amsterdams Concertgebouw und Benny Goodman in Siam sind noch in Erinnerung. Impresario Norman Granz, der ununterbrochen seit sechs Jahren Jazzbands nach Europa bucht, meint: *„Die Europäer sind aufmerksamer als die Amerikaner; sie schätzen jede Kunst mehr und darum schätzen sie auch Jazz.“*

Der unbeschreibliche Aufstieg des Jazz in der ganzen Welt war von einem unerklärlichen Abklingen in der Heimat dieser Musikform begleitet. Amerikas Interesse an Jazz ist völlig verlorengegangen. Die regelmäßig am Rundfunk spielenden Bands verschwanden allmählich. Der „Song-Stylet“ ersetzte sie im Herzen der Jugend. Wer eine Melodie so „singen“ konnte, daß sie selbst der Komponist nicht mehr erkannte, war ein „Song-Stylet“. Gewiß, das Improvisieren hat seinen Ursprung im Jazz, aber Jazz war und ist vorwiegend eine Instrumentalkunst. Die stimmlichen Verrenkungen wurden bedeutender als die Texte, die Wiedergabe der Melodie und der Besitz einer Singstimme war so ungefähr das Letzte, was man von einem „Song-Styleten“ erwartete. In den Jahren nach dem Krieg setzte die Dämmerung der Bands ein, während der „Vocalist“, wie man die Stimmathleten wohlmeinend nannte, die Erfolgsleiter höher und höher erstieg. Amerika hat seine Künstler nie sehr ermutigt. In einer Liste, welche die Talente im Verhältnis zur Bevölkerungsziffer aufzeigt, könnte Amerika an erster Stelle stehen, weil dem Lande durch Einwanderung aus allen Weltteilen stets neues Blut zugeströmt ist. Die Lebensweise, die viele Einwanderer zwang, ihre künstlerischen Ambitionen aufzugeben und ihren Lebensunterhalt irgendwie zu verdienen, ist schuld daran, daß aus diesem Strom, in den alle Quellen der kulturellen Welt münden, nur wenig bemerkenswerte künstlerische Leistungen hervorragen. Daß man aber noch einen weiteren Schritt zurück tut und die ureigenste Form der musikalischen Ausdrucksweise sozusagen am ausgestreckten Arm verhungern läßt, ist eine Tat, die einer haltlosen, nervösen, durch zuviel Freizeit und zuwenig Er-

ziehung verwaehrlosten Nachkriegsgeneration vorbehalten blieb.

Nun schreitet das Gesetz dagegen ein. Vielleicht ist der Wendepunkt erreicht! Vielleicht braucht Amerika diesen heftigen Stoß, um sich wiederzufinden!

Bert Reisfeld

PORTRATS

Bodo Wolf 70 Jahre

In seinen besten Jahren war der nunmehr 70jährige Bodo Wolf ein als Partner aller führenden Orchester bewährter Pianist, der sich auch als Komponist für Bühne und Konzert und als Dozent von profunder Fachkenntnis einen bedeutenden Namen gemacht hatte. Als Sohn eines Frankfurter Pastors und Nachfahre eines tüchtigen Organisten wurde er 1888 in der Mainstadt geboren. Die instrumentale Unterweisung in Klavier und Orgel und die frühen kompositorischen Versuche wurden an der Münchener Akademie der Tonkunst in geregelte Obhut genommen, so bei Klose und Mottl, während er seine Universitätsstudien durch eine Dissertation über H. V. Beck abschloß. Felix Mottl behielt ihn als Solorepetitor an der Münchener Oper, woraufhin er an verschiedenen Theatern Kapellmeistererfahrungen und Einsichten in das Wesen der Oper sammelte. In den zwanziger Jahren dirigierte er in Saarbrücken, wo er auch im Rahmen großer Musikfeste hervortrat. Erstmalig wagte er die Aufführung von Arnold Schönbergs Orchesterstücken mit einer dem Neuen zugewandten Aufgeschlossenheit, die er nicht nur vom Rednerpult aus, wie auf Bayreuther Tagungen etwa, erwies, sondern auch in seiner Lehrtätigkeit am Konservatorium in Saarbrücken, dann an der Akademie in Darmstadt, schließlich als städtischer Konservatoriumsdirektor in Bayreuth und Leiter der Jugendmusikschule in Frankfurt.

Sein universelles Schaffen, das vom Streichquartett bis zur Sinfonie, vom Lied bis zur abendfüllenden Oper reicht, verbindet die Beherrschung des komplizierten Apparates des modernen Orchesters mit Originalität, Bühnenwirksamkeit und lebendiger organischer Gestaltung. Seine erste Oper „Ilona“ kam am Nationaltheater Mannheim heraus. Das zweite Bühnenwerk „Das Wahrzeichen“ erlebte seine Premiere am Landestheater Darmstadt und in Wuppertal. Am Stadttheater Münster führte man seine komische Oper



Bodo Wolf

„Der Sittenmeister“ auf, der eine vierte Bühnenschöpfung „Heliseiland“ folgte. Als jüngste Arbeiten registriert sein Werkverzeichnis eine burlleske Oper in einem Aufzug, „Heiratskanone“, sowie die heitere Zauberoper „Purri Pikkolo“ für Sprecher, Sänger und Tänzer; zwei Werke, die einen amüsanten Opernabend zu füllen vermöchten.

Gottfried Schweizer

Walter Draeger 70 Jahre

Es ist erfreulich, daß viele zur älteren Generation gehörenden Musiker oft noch mit erstaunlicher Frische schöpferisch tätig sind. Zu ihnen gehört Professor Dr. Walter Draeger, der am 14. Dezember sein 70. Lebensjahr vollendet. Er ist als emeritierter Professor für Theorie und Komposition an der Franz-Liszt-Hochschule Weimar weiterhin im Lehrauftrag beschäftigt. Als erster Vorsitzender des Bezirksverbandes Thüringen im Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler leistet er ein hohes Maß an verantwortungsvoller Arbeit.

Walter Draeger entstammt einer Lehrer- und Organistenfamilie aus der Uckermark. Zu seinen

Vorfahren zählen märkische Bauern und Hugenotten. Vom 10. Lebensjahr an lebte er in Berlin. Dort erhielt er auch den größten Teil seiner musikalischen und wissenschaftlichen Ausbildung. Nach gründlichem Violinstudium bei einem Schüler Joachims widmete er sich der Romanistik, Geschichte und Musikwissenschaft und promovierte 1913 zum Dr. phil. Nach dem ersten Weltkrieg studierte er Musiktheorie und Komposition bei Otto Taubmann und Franz Schreker. Erste Erfolge hatte er in den musikalischen Sendungen der Funkstunde Berlin. Auch heute ist es wieder der Rundfunk, der sich besonders seines Schaffens annimmt. 1945 stand er als 57-jähriger vor der Tatsache, neu beginnen zu müssen. Fast sämtliche bis dahin entstandenen Werke fielen in Berlin den Kriegsereignissen zum Opfer. Zum schöpferischen Ergebnis seiner neuen Schaffensperiode gehören neben einigen Konzerten (Klavierkonzert 1954, Cellokonzert 1955, Violinkonzert 1956) eine größere Anzahl von Kammermusikwerken, darunter zwei Streichquartette, Bläsermusiken und Klavierwerke. In seinem Gesamtschaffen entwickelte Draeger eine besondere Neigung zur Darstellung der heiteren, humorvollen Aspekte des Lebens. Seiner bereits 1943 entstandenen „Anakreontischen Rhapsodie“ für Bariton und kleines Orchester stellte er 1955 den Zyklus „Doris und Damon“ für Sopran, Oboe und Orchester auf Schäfergedichte deutscher Anakreontiker gegenüber. Seine „Bauernlegenden“ für Bariton, Männerchor und kleines Blasorchester fangen den dialektgefärbten, derben Humor altbayerischer und -tiroler Volksballaden biblischen Inhalts glänzend ein. Nach der im März 1958 uraufgeführten „Sinfonie in D“ hat er augenblicklich eine heitere Oper nach einer altfranzösischen Posse in Arbeit.

Hans Rudolf Jung

Erich Sehlbach 60 Jahre

Wo Leben und Schaffen so innig verknüpft sind wie in der Biographie des nunmehr sechzigjährigen Erich Sehlbach, daß sich sogar die zeitgeschichtlichen Zäsuren mit denen des künstlerischen Werdens decken: da beantwortet sich die Frage nach Sinn und Ziel des Weges von selbst. Es bedarf keiner „Programme“, um zu erläutern, was dieser Mann seiner Zeit gab und gibt. In erstaunlicher Folgerichtigkeit entfaltet sich seine Begabung in immer weiter werdenden Kreisen, und jede einzelne Station dieses Weges erscheint dem Rück-

blick wie die Erfüllung eines klug vorgedachten Planes.

Ein Blick auf Erich Sehlbachs Leben zeigt einen bedeutsamen Einschnitt. 1928 erfolgt die Berufung des Dreißigjährigen an die ein Jahr zuvor gegründete Essener Folkwangschule, die als „Fachschole für Musik, Tanz und Sprechen“ Einheit und Universalität der Künste nicht nur zu behaupten, sondern zu praktizieren unternahm. Die ersten dreißig Jahre sind Wanderjahre. Sie führen den am 18. November 1898 in Barmen einer in hundertfünfzig Jahren dort zu Ansehen und Würden gelangten niederrheinischen Familie Geborenen schon als Schüler in den Oratorienchor der Stadt und zu erstem theoretischem Musikunterricht; den muß er allerdings aufgeben, als sich sein Interesse allzu ausschließlich auf ihn konzentriert. Mit dem Notabitur zieht er in den ersten Weltkrieg, am zwanzigsten Geburtstag kehrt er krank aus ihm heim. Dann folgt das Studium in Leipzig, folgen bald erste Kompositionen. In München versucht er lehrend und schreibend — Buchstaben, keine Noten — eine Existenz zu gründen. Dann holt ihn Halberstadt als Chorleiter. Nach einer Aufführung von Brahms' Requiem soll es zu fester Bindung kommen — da ruft ihn Essen. Und in Essen haust er heute noch, seit 1952 in einem eigenwillig gebauten Haus auf dem letzten der Hügel seiner bergischen Heimat, die hier die Ruhr erreichen.

Seine bergische Heimat verließ ihm 1952 den Kunstpreis der Stadt Wuppertal, die das alte Barmen mit umfaßt. Um die gleiche Zeit kamen aus der Ruhr-Industrie Kompositionsaufträge. In Wuppertal brachte Hans Weisbach die 1. Sinfonie zur Uraufführung. An der Ruhr, in Essen, stand zum 60. Geburtstag die der 2. auf dem Programm der Konzerte Gustav Königs. Dort brachte Ludwig Hoelscher, gleichfalls Sohn des bergischen Landes, die Cellosonate heraus. Hier liegt das Zentrum von Sehlbachs Wirkung — einer Wirkung, die längst ausstrahlt über das ganze Land und in die Welt. Chöre von Sehlbach wird das neue Liederbuch des Deutschen Sängerbundes bringen, seine Klavierstücke finden sich auch auf dem Repertoire italienischer und polnischer Pianisten, sein Flöten-Concertino ist letzthin in Frankreich und in England zu hören gewesen und gerade eben plant eine deutsche Bühne die Neuinszenierung des „Galilei“ — bereitet das Spokane Conservatory in Washington eine Reihe von Sehlbach-Aufführungen vor.

Alfred Brasch

ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Internationale Begegnungen

Der Arbeitskreis für Haus- und Jugendmusik widmete sich im Rahmen seiner Lehrgänge und Freizeiten in diesem Jahr ganz besonders internationalen Veranstaltungen. Es fanden statt: eine Ski-Singfreizeit im März (Leitung Leopold Katt); eine Blockflöten- und Kammermusikwoche unter der Führung von Hans Martin Linde (Basel) nach Ostern; eine Sing- und Erholungswoche mit Werner Gneist und Leopold Katt im Hochsommer, alle im Musischen Jugendheim Mauterndorf bei Salzburg. Eine weitere Sing- und Erholungswoche auf der Emberger Alm in Kärnten betreuten Klaus Hamdorf (Hamburg) und Otmar Hauber (München) im September. Eine Singfahrt nach Schweden mit 45 Jugendlichen unter der Führung von Gerd Watkinson (Salzgitter) und eine Sing- und Wanderfahrt nach Italien an die Ligurische Riviera mit Heinrich Riehm (Bötzingen) und Friedel Schaefer (Owingen) wurden durchgeführt. In Flandern fand eine Woche für Chorleitung und chorische Stimmführung in Brügge unter Professor Wilhelm Ehmman (Herford), Walter Weyler (Antwerpen) und eine Blockflöten- und Kammermusikwoche bei Antwerpen unter Ferdinand Conrad (Hannover) und Walter Weyler (Antwerpen) statt. Besonderes Gewicht hatte der Internationale Chorleiterlehrgang in Herford mit Beteiligung folgender Länder: Belgien, Holland, Kanada, England, Schweden, Jugoslawien, Israel, Deutschland. Mitarbeiter waren Professor Wilhelm Ehmman (Herford), Walter Weyler (Antwerpen), Wilhelm Keller (Detmold), Harry Meredith (Oxford), Frauke Haasemann (Herford). In Finnland arbeitete Heiner Garff (Kassel) auf einer Hausmusikwoche in der Evangelischen Akademie Järvenpää und mit Studenten im Hochschulgebäude von Jyväskylä in Mittelfinnland. Eine Herbstreise nach Schweden unternahm der Lübecker Sing- und Spielkreis unter Leitung von Bruno Grusnick. Ängelholm, Göteborg, Karlstad, Falun, Uppsala, Sigtuna, Stockholm, Skörde und Boras bildeten die Stationen dieser Reise.

MISZELLEN

Vom mißhandelten Generalbaß

Heutzutage, da man nicht nur auf musikalischem Gebiet mehr und mehr auf die Urtexte zurückzugreifen pflegt, machen sich die Herausgeber barocker Musik oft einer groben Unterlassungssünde schuldig, was den Generalbaß angeht. Sie

tun nämlich *gradesso*, als sei er gar nicht vorhanden — als bilde er nicht das harmonische Fundament, auf dem sich (wenigstens zu damaliger Zeit) das Gebäude der Komposition überhaupt erst erheben konnte. Oder, noch deutlicher ausgedrückt: sie verschleiern durch willkürliche Ausgestaltung des Soloparts seine im Grunde doch zuvörderst begleitende Funktion. Sie lassen die Baßstütze als solche kaum mehr hervortreten und verleihen statt dessen dem Ganzen melodisch ein Eigenleben, das seinem Charakter keineswegs zukommt. Nicht selten gehen sie sogar noch einen Schritt weiter und tasten auch das ein für allemal in der ursprünglichen Bezifferung fest verankerte harmonische Gefüge an, indem sie es eigenmächtig abändern oder gar durch Alterationen bereichern, die erst einer späteren Zeit vorbehalten waren. Daß solcherart auch das originale Klangbild verfälscht wird, braucht wohl kaum eigens betont zu werden.

Man fragt sich: wozu bemühen sich eigentlich schon seit einigen Jahrzehnten Musikwissenschaftler und auf diesem Gebiet mit der musikalischen Praxis besonders Vertraute um eine stilgetreue Aussetzung des Generalbasses nach den aus damaliger Zeit überlieferten Mustern? Sie waren und sind mit Erfolg bestrebt, Fehler auszumergen, die etwa um die Jahrhundertwende von der noch jungen Musikforschung bei der Zusammenstellung der großen Gesamtausgaben (z. B. der Werke Händels oder Bachs) begangen worden sind. Seinerzeit war es Mangel an Wissen um die Aufführungspraxis jener Zeit, der manchen Schnitzer verschuldete und Irrtümer zeitigte, die sich seither leider recht eingebürgert haben, wie etwa (um nur ein Beispiel anzuführen), die ständige Oktavverdoppelung in der Baßführung der linken Hand oder gar stilwidrig hinzugefügte Füllstimmen in der rechten. Man sehe sich daraufhin nur einmal ältere Ausgaben der Violinsonaten von Bach oder Händel an! Hier ist viel gesündigt worden; aber heutzutage sind wir auf diesem Gebiet gottlob einen großen Schritt weiter. Nur scheinen dies die Bearbeiter von Neuausgaben vorklassischer Werke vielfach immer noch nicht gemerkt zu haben — oder aber, sie setzen sich bewußt darüber hinweg. So kamen uns erst vor kurzem — auf der Suche nach Cellosonaten Vivaldis — zwei Neubearbeitungen französischer Musikverlage in die Hände. Alle beide erwiesen sich bei kritischer Durchsicht als gänzlich verschiedenartig und müssen vom wissen-

schaftlichen wie vom praktischen Standpunkt aus abgelehnt werden.

Es ergibt sich hieraus eine Forderung, und sie sollte von jedem ernstzunehmenden Musiker unerbittlich erhoben werden: man soll stets die originale Bezifferung angeben! Dann weiß wenigstens der Fachmann, woran er sich halten kann, wenn die gewiß gutgemeinte Bearbeitung des Continuo parts wieder einmal gar zu ungeheimt ausgefallen ist. Stilgerechtes Aussetzen eines Generalbasses ist nun einmal eine Kunst für sich, die musikalisches Fingerspitzengefühl und viel praktische Erfahrung voraussetzt. Aber weil dem so ist, haben Pfuscher hier nichts verloren; zumindest müßten sie durch „Preisgabe“ des Generalbasses Farbe bekennen, worauf sich der harmonische Unterbau der von ihnen neu ausgesetzten Begleitstimme gründet. Was anderswo längst zur Selbstverständlichkeit geworden ist, etwa in den von hervorragenden Fachleuten besorgten Neuausgaben deutscher und auch einiger ausländischer Musikverlage, das müßte auch für alle anderen praktischen Ausgaben Gültigkeit besitzten.

Jürgen Völkers

Archiv des Geigers Kulenkampff

In diesem Jahre ist es ein Dezennium her, daß der bedeutende deutsche Geiger Georg Kulenkampff im Alter von erst fünfzig Jahren in tragischer Weise einer Lähmung zum Opfer fiel. Diese Tatsache war der äußere Anlaß, daß ich ein Kulenkampff-Archiv in Darmstadt besuchte, von dem nur wenige Musiker wissen. Ein Freund und Mitarbeiter des Geigers, der Geigenlehrer Gerhard Meyer-Sichting, hat im Auftrag Kulenkampffs die Aufzeichnungen zu pädagogischen Fragen gesammelt und nun auch den Noten-Nachlaß in einem kleinen, aber sehr wertvollen Archiv vereinigt. In Meyer-Sichtings Arbeitsraum innerhalb der Darmstädter Musikakademie findet man alle wichtigen Werke der Geigenliteratur mit den genauen Einzeichnungen Kulenkampffs. Dieser Geiger hat an den technischen Problemen seiner Kunst ungewöhnlich intensiv gearbeitet und alle von ihm gespielten Noten mit einem Vortragszeichen (Bogenführung oder Fingersatz, aber auch alle anderen Möglichkeiten der Geigentechnik betreffend) versehen, sofern die Noten mehrere Ausführungsmöglichkeiten zuließen. Mit Staunen und Bewunderung liest man in den Stimmen der Konzerte Beethovens und Bartóks, auch Schumanns (das Kulenkampff entdeckte und uraufführte). Eine besonders wertvolle Akte ist mit den Solo-Sona-

ten und -Partiten Bachs angefüllt: wie Kulenkampff diese Stücke spielte, läßt sich aus den Angaben im Notentext für den Kenner nachvollziehen. Es sind Bezeichnungen, die allgemeingültig sind und von vielen Geigern übernommen zu werden verdienen.

Aufschlußreich sind die zahlreichen handschriftlichen Aufzeichnungen zur Theorie der Geigentechnik. Kulenkampff hatte den Weg untersucht, den ein innerer Gestaltungsimpuls über die Muskeln nicht nur der Finger, die auf den Saiten spielen oder den Bogen halten, sondern des ganzen Körpers bis hin zum Geigenklang nimmt, wie er sich überträgt und in Gesetzesform zu bringen sei. „Geigen ist Bewegungskunst, eine falsche Bewegung ruft schlechte Wiedergabe hervor.“ Es lohnt sich für den Geiger mit Namen wie den lernenden Geigenschüler, nicht nur in das Buch „Geigerische Betrachtungen“ (herausgegeben von Meyer-Sichting im Bosse-Verlag), sondern auch in dieses Archiv zu blicken: sie werden wesentliche Anregungen finden und Antwort auf manches technische Detail erhalten. Einige Geiger, Schüler von Kulenkampff, dann natürlich von Meyer-Sichting selbst, aber auch Prominente wie kürzlich Tibor Varga, holen sich hier bereits solche Antworten. Es sei betont, daß dieses Archiv allen Fragenden offensteht. Sie werden entdecken, was Kulenkampff früher mit seinem Spiel bewiesen hat: daß er einer der wenigen Interpreten war, die wußten, was sie spielten, und die auch wußten, wie sie es zu spielen hatten.

Wolf Eberhard v. Lewinski

AUS WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

Komposition mit elektronischen Klängen

Musik, die mit Hilfe von Elektronenröhren erzeugt oder formiert wird, gibt es nun schon seit 30 Jahren. Es hat aber bis zur Zeit nach dem Krieg gedauert, bis sich die schöpferischen Kräfte einer jungen Musikergeneration ihrer annahmen. Erst jetzt verfügt die elektronische Musik — unter welchen Sammelbegriff wir die *Musique Concrète* der Franzosen einbeziehen — über so vielseitige Mittel der Lautvariiierung, und erst jetzt sind die elektro-akustischen Anlagen von solcher Qualität, daß ein Anreiz besteht, sich mit dieser neuen Welt von Klang- und Formstrukturen zu beschäftigen.

Ein wohl einzigartiger umfassender Überblick über die neuesten Arbeiten der elektronischen

Studios in Paris, Brüssel, Holland, Mailand, Köln und Berlin wurde gelegentlich der *Journées internationales de musique expérimentale* als letzte große Veranstaltung der Weltausstellung in Brüssel gegeben. Wenn vor Jahren noch die Auffindung neuer Klangfarben im Vordergrund stand und die Wirkung von farbigem und weißem Geräusch in ihren Kombinationsmöglichkeiten studiert wurde, so zeigt sich jetzt eine Weiterentwicklung in kompositorischen Prinzipien, die der Cutturtechnik mit dem Tonband entspringen. Der synthetische Aufbau von Klängen aus Elementarschwingungen hat sich als zu starr erwiesen, so daß man die menschliche Stimme als belebendes Element einbezogen, synthetische Klänge mit profilierten Geräuschen gemischt und außerdem die Lautstrukturen auf verschiedene Lautsprechergruppen im Raum verteilt hat.

Dabei hat man die menschliche Sprache selbst als formbare klingende Materie entdeckt, die nicht mehr obligat über dem instrumentalen Ablauf liegt, sondern in diesen eingepreßt oder verschmolzen ist. Man operiert mit den phonetischen Elementen, indem man sie in Vokale und Konsonanten oder Obertonschichten zerlegt und kommt damit zu merkwürdigen Erscheinungen, nämlich nur mit der Sprachmelodie ein instrumentelles oder elektronisches Material zu steuern oder nur die Artikulation, die Farbe oder den Rhythmus der Sprache zu verwenden. Auf diese Weise entstandene Kompositionen von H. Eimert, K. Stockhausen und H. Pousseur zeigen, daß wir hier am Anfang einer neuen Entwicklung stehen, einer musikalischen Kybernetik durch das individuelle Sprechverhalten. Noch eindrucksvoller zeigte dies L. Berio mit einer Tonbandaufführung „*Omaggio a Joyce*“, in der ein Text aus Ulysses von James Joyce in den Sprachen Englisch, Französisch und Italienisch in Teilstrukturen mono- und polyphon verwendet wird und aus Vokal-, Silben- und Wortteilen schließlich bis gerade an die Verstehensgrenze herangeführt wird.

In dieser neuesten Entwicklung darf man Anzeichen dafür sehen, daß sich die allzu starre Systematik der seriellen Komposition in das Aleatorische auflöst, d. h. das Zufällige wieder eine Rolle spielt und die Statik der Erscheinungen einbezogen wird. Das wird von menschlichen Regungen her gesteuert, so daß jene problematische Etappe der dehumanen Konstruktion im Begriff ist, überwunden zu werden. Freilich ist für die lautliche Verifizierung das herkömmliche Or-

chester nicht mehr geeignet. Damit ist das Reihenprinzip aus dem Denken der Musikschaffenden keineswegs ausgeschaltet; es bleibt weiter bestehen, daß seine Anwendung auf die dynamischen Grade, Zeitlängen und Klangfarben sich für Elektronik und Bandmontage besonders gut eignet. Davon legten in Brüssel eine Reihe von Kompositionen von Stockhausen, Boulez, Pousseur, Nilsen, Philippot Zeugnis ab.

Was noch an den neueren Kompositionen auffällt, ist die weiter zunehmende Loslösung vom Metrum in der Musik, das für den Hörer sozusagen ein sicheres „Trittmäß“ in der Erfassung eines Werkes gewesen ist. Wenn es nun so etwas wie die freie „Artikulation der Zeit“ gibt, so muß die „Erwartung“ für den Zuhörenden steigen, die ihm zufließende Information wird größer, zumal auch die Pause an Bedeutung gewinnt. Damit entsteht ein neuer ästhetischer Begriff, der von der mathematischen Informationstheorie herzuleiten ist. In diesem Sinne setzen sich auch die Intentionen des Amerikaners John Cage weiter durch, der, aus dem Gedankengut der indischen Philosophie kommend, unbeirrbar seinen Weg geht.

Ein weiteres Novum, das vielleicht am ehesten von einer breiteren Zuhörerschaft begriffen wird, ist die „Raum-Musik“, die in Brüssel wie auch soeben in Donaueschingen die größte Attraktion gewesen ist. Sie erscheint wie ein rettender Ausweg aus der allzu strengen Gebundenheit elektronischer Laute wie auch der Mängel der einkanaligen elektroakustischen Klangstrahler. Durch die Experimente mit dem Stereoton bei Film und Schallplatte ist die Phantasie auch bei den Komponisten fruchtbar angeregt worden.

Schon vor Jahren hatte als erster Pierre Schaeffer den Versuch unternommen, seinen „Orphée“ über mehrere Lautsprecher im Raum verteilt, wiederzugeben. Ein interessanter Versuch war auch die Wiedergabe einer Bild-Tonschöpfung „Poème électronique“ von Le Corbusier in einem von ihm besonders dafür erbauten Betonzelt mit der tonlichen Verarbeitung durch E. Varèse (Philips-Pavillon), worin sich Lautfolgen auf durch 450 Lautsprecher vorgezeichneten Raumpuren bewegten. Im großen Auditorium der Weltausstellung war ein Steuerpult zur wahlweisen Umschaltung auf Lautsprechergruppen im Saal und zur dosierten Vergrößerung des Nachhalls auf elektrischem Wege vorhanden. Bei der Vorführung jedes Tonbandwerkes hatte der Komponist selbst die Möglichkeit, die Raumverteilung nach seinen eigenen

Intentionen vorzunehmen. Die überraschende Wirkung, die solche Mittel auf den Zuhörer ausübten, verleitete bisweilen dazu, Verhallung und Ortswechsel der Schallquellen zu übertreiben und zu mystischen Stimmungen hinzutreiben, die wohl ursprünglich nicht beabsichtigt waren. Weniger Verständnis konnte man dafür aufbringen, daß die meisten Werke viel zu laut ausgesteuert wurden und auf plötzliche explosive Einsätze mit Schockwirkungen Wert gelegt wird. Eine rühmliche Ausnahme hiervon machte eine Studie des holländischen Komponisten Henk Badings „Mensch und Maschine“, worin die vielfältigen Mittel der Elektroakustik in feinsten Dosierung auch der dynamischen Stärkegrade eingesetzt waren. Hier wurde ferner zum erstenmal von der stereophonischen Technik Gebrauch gemacht, und so bekam man den großartigen Eindruck, wie sich Klangschichten quer über den riesigen Raum legten. Eine zur Uraufführung gebrachte Studie von Werner Thürichen-Berlin „Musik auf Pauken“ die im Studio der Technischen Universität Berlin entwickelt wurde, beschränkte sich darauf, die stilistische Wirkung jenes Instruments, elektronisch auf vier Oktaven erweitert, aufzuzeigen.

Auch die Verbindung von natürlichen Instrumenten mit Tonbandklängen, als *tape music* zuerst in Amerika an der Columbia Universität erprobt, hat zu weiteren Versuchen geführt. Besonderen Beifall fand ein Tonsatz von Maderna „Dimensioni per flûte et bande magnétique“ und einer von Pousseur „Rimes pour différentes sources sonores“, wo das organische Ineinanderflechten des natürlichen und elektroakustischen Klanges besonders erfreulich auffiel.

Fritz Winkel

VOM MUSIKALIENMARKT

Vielfalt in Reihen

Keine Angst — diesmal geht es nicht um das musikalisch umkämpfte Fremdwort für die Reihe, nicht um die Serie und also auch nicht um serielle Musik. Was wir heute meinen, ist viel harmloser, aber doch wohl auch ziemlich symptomatisch für unsere editionsfreudige Zeit. Sie lebt ja trotz allem noch stark von der Vergangenheit, einschließlich des 19. Jahrhunderts. Da diese Vergangenheit wie ein großes Meer vor uns liegt, bietet sich das Gesetz einer „Reihe“ wie eine Notleine dem vom Ertrinken bedrohten Editor an; sie ist unverbindlich genug, um je nach dem gewählten Titel vielerlei Musik in sich aufzuneh-

men, legt keine Verpflichtung über Zahl und Zeit auf und gibt doch allen Seiten das Gefühl einer kontinuierlichen Beständigkeit. Der Gedanke ist nicht neu, und es könnte wohl einmal reizen, in einer musiksoziologischen Studie die Geschichte der „Reihe“ im Musikverlagswesen in ihren „Klassiker-Ausgaben“ oder „Collectionen“ zu schreiben. Dann würde man wahrscheinlich einen gewissen Wandel der Ziele und Ideale abzeichnen können, zum mindesten aber unsere heutigen Ideale ziemlich eindeutig benennen; sie heißen „barock“ als Geschichte und als Klangideal und „musizierende Gemeinschaft“.

Eine Bezeichnung wie die der „Werkreihe“, die übrigens wiederholt zu finden ist, spricht den letzten Gedanken ja sehr deutlich aus; sie sucht Leute, die „ans Werk“ gehen. Wir denken dabei etwa an die „Werkreihe für Bläser und Sänger“, die Wilhelm Ehmman (Bärenreiter-Verlag, Kassel) herausgibt. Uns liegen heute die Nummern 2633 bis 2639 vor, die fast ausschließlich Choralkantaten für Gemeindegesang, ein- bis vierstimmig gemischten Chor und ein- bis sechsstimmige Bläserkreise enthalten. Eine Gemeinschaft typologisch zwar verschiedener, aber doch geistig verwandter Komponisten hat sich in dieser Reihe zusammengefunden: Walter Rein (Macht hoch die Tür), Hermann Stern (Lobt Gott, ihr Christen alle), Karl Marx (Mein schönste Zier, Nun freut Euch, lieben Christen), J. H. E. Koch (Christ lag in Todesbanden), Fr. Zipp (Such, wer da will) und Jan Bender (Nun bitten wir den heiligen Geist). Die Technik in der Aufteilung der Form in Intraden, Bläserchoräle, Trennung von Frauen- und Männerstimmen ist in all diesen Stücken ungefähr gleich; das gilt auch von den technischen Anforderungen, die nirgends das Gebiet der Spielmusik verlassen: handfeste, praktische Gebrauchsmusik für viele Gelegenheiten, die mit wenig Mitteln festlich gestaltet werden können.

Auch eine rein instrumentale Reihe gab sich den Namen „Werkreihe“, diesmal „für Kammerorchester“. Sie steht unter dem Gesamttitel der „Corona“ und wird von Adolf Hoffmann (Möseler-Verlag, Wolfenbüttel) herausgegeben. Ihre Thematik ist anspruchsvoll, denn die Quartettfugen von Buxtehude, Froberger, Fischer wollen doch in der gestochenen rhythmischen Präzision ebenso gestochen-scharf erklingen, was bei der vorgesehenen Besetzung mit Blockflöten, Gamben, Fiedeln oder Lauten im Quartett, chorisch oder auch gemischt nicht immer eine leichte Aufgabe sein

dürfte. Andere Teile des „Fugenbuchs“ dieser Sammlung bringen Chansons und Ricercare, auch Hasslers „Kirchengesänge“ von 1607/08, hier interessanterweise einmal „fugweis“ und „simpliciter“ nebeneinander; eine Auswahl von „Weihnachtsmusik alter Meister“, deren jede einzelne einen Choral zum Thema nimmt, lockt besonders zum sehr leicht ausführbaren Ausbau dieser Sätze zu kantatenmäßigen Gebilden, während eine dritte Abteilung dieser auch äußerlich schmucken Hefte sich den Mannheimern (Stamitz, Richter) oder Camerloher zuwendet. Auch Händel und Telemann fehlen in dieser jetzt etwa 50 Nummern umfassenden gediegenen Sammlung nicht.

Einen ähnlichen Weg, nur mit deutlicher Beschränkung auf die Kammermusik, geht die als „Quodlibet“ firmierte und von Karl Michael Komma herausgegebene Sammlung alter und neuer Spielmusik (Ichthys-Verlag, Stuttgart), die obendrein noch den Ehrgeiz hat, möglichst Unbekanntes oder gar neu Entdecktes zu bringen; so findet man hier sehr instruktive Violin-Capricen von Benda oder ein unbekanntes Andante con variazioni für Violine und Klavier von Beethoven, das wahrscheinlich 1796 als Gelegenheitswerk für Mandoline und Cembalo (!) entstand und in Friedland aufgefunden wurde.

Ein entsprechendes Gegenstück bietet das „*Collegium musicae novae*“, das, wie schon der Name sagt, Spielmusiken neuzeitlicher Komponisten vereinigt. Uns liegen heute die Hefte 28/29 vor, die eine „Musica semplice“ von Helmut Eder für Flöte und Cembalo und ein „Präludium pastorale“ für Streichorchester von Heinz Benker bringen. Nicht nur in der Besetzung, sondern auch in Melodik und Rhythmik folgt die im Grunde übrigens gar nicht so „einfache“ Musik von Eder gern barocken Vorbildern, während das sehr viel kürzere Präludium noch einen erklecklichen Schuß Fugato- und überhaupt Liniengeist hineintut. Als ein weiteres Gegenstück darf „*Der Kammerchor*“ (Arno Volk-Verlag, Köln) gelten, als der sich eine Vokalreihe präsentiert. Hier scheint das nationale Prinzip, wie es durch die Texte geboten ist, vorzuherrschen: deutsche Lieder, italienische Madrigale, englische Madrigale und französische Chansons bilden den Inhalt je eines Heftes, von denen uns die Lieder und die Chansons heute vorliegen. Lasso steht bezeichnenderweise in beiden, im deutschen Heft mit einem Weinlied, im französischen mit einem Liebeslied. Dankbar ist man auch für einige unbekannte Franzosen wie Passereau

oder Costeley, der einen besonderen lockeren Vortrag erfordert, während bei den Deutschen Hassler dominiert, dem neben Lechner und Scandellus ein tonmalerisch reizender Satz von Meldart vorausgeht. Zum Reich des Vokalen gehört endlich auch „Die Kantate“ (Verlag Edmund Bieler-Köln), in deren ersten beiden Heften Rudolf Ewerhart je eine Solokantate von Händel für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo in Erstausgabe veröffentlicht. Die beiden Kantaten stammen aus Münsteranischen Funden und geben sich als Frühwerk aus der ersten Romzeit für unsere vom reifen Händel genährte Vorstellung etwas konventionell-italienisch, verdienen aber gleichwohl im bevorstehenden Händeljahr alle Beachtung.

Eine längst bewährte Synthese aber all dieser Besetzungsmöglichkeiten in Kammer und Orchester, vokal und instrumental, geben immer wieder die großen Reihen „Hortus musicus“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel) und Nagels *Musikarchiv* (Nagels Verlag, Kassel). Die beiden jüngsten Hefte des Hortus, die die Nummern 151/152 tragen, bringen sogar Neues von B. Marcello, einem der Urahnen der Editionsfreudigkeit. Es handelt sich um zweimal zwei Blockflötensonaten, die auch für Querflöte oder Violine verwendbar sind, stilistisch natürlich nicht über das gewohnte Bild hinausführen, wenn man z. B. auch die C-Dur-Sonate vielleicht anachronistischer werten möchte als ihre Nachbarn, die aber im Ganzen doch die unverwüstliche Musizierlust jener Zeit um 1715 widerspiegeln. Interessantes und vielseitig Fesselndes bieten zwei weitere Hefte, eines mit zwölf Duetten von H. Albert für gleiche oder gemischte Stimmen mit Generalbaß, das andere mit dreistimmigen Fantasien von Jenkins, einem Musiker der englischen Spät-Renaissance, dessen stilistischen Standort MGG erst vor kurzem weitgehend präzisierter (VI, 1878 ff.). So einfach diese Stücke aussehen mögen, so können sie doch glänzende Lehrmeister werden in vielerlei Fragen der Stricharten, Phrasierung, Dynamik und Tempi, eine Hochschule für das Spiel der Barockmusik. Bei Albert fällt ein „akademisches Jubellied“ mit seinen meistersingerlichen Fiorituren einigermaßen aus dem Rahmen der übrigen Moral-, Trink-, Freundschafts- und Phyllis-Lieder. Aus dem Kreis der frühdeutschen Instrumentalsuite stammen die „Deutschen Tänze“ für vier Streich- oder Blasinstrumente von Chr. Demantius, deren chorisch-homophone Dichte im Gegensatz zu den etwa gleichzeitigen, aber viel linearer gehaltenen Stük-

ken des eben genannten Jenkins auffällt. Nagels „Musikarchiv“ nähert sich der Vollendung des zweiten Hunderts. Ein Quartett für Flöte, Violine, Viola und Cello von J. B. Wendling und eine Sonate für konzertierendes Cembalo, Flöte, Violine und Cello vom Bückeburger Fr. Bach tragen die Nummern 191/192, zwei schöne, reife Werke des abklingenden Barock im Morgenrot der Klassik.

Otto Riemer

Hirtenlieder

Unter dem Titel „Hirtenlieder“ legt Helmut Bornefeld einen Zyklus von Orgelliedern vor, die er nach Texten rumänischer Volkslieder für tiefere Singstimme schrieb (Bärenreiter-Verlag, Kassel). Die deutsche Übertragung stammt von Béla Bartók. Bereits vom Wort her lassen die Gesänge eine geistige Haltung erkennen, bei der naive bildhafte Anschauung mit echter Frömmigkeit verschmilzt. Von dieser Synthese wird auch die Komposition getragen. Fast scheint es uns, als ob Bornefelds melodische Linie hier noch um einige Grade kantiger wäre als sonst. Vor allem bezeugt die scheinbare Freizügigkeit in der Rhythmik eine Intensivierung im Ausdruck, die der Gesamtkonzeption zugute kommt. Der nicht leichte Orgelpart setzt einen mit moderner Musikpraxis vertrauten Spieler voraus. Wer aber in die Gesänge hineinhorcht, wird sehr bald ihre suggestive Kraft spüren.

d.

DAS NEUE BUCH

Bartók-Bücher

Die grundlegende, über Halsey Stevens oder Serge Moreux hinausreichende Bartók-Monographie steht immer noch aus. Die Experten in Ost und West scheinen den Gesamtkomplex zunächst von Einzelgebieten her angehen zu wollen. Nach anfänglicher Bevorzugung stilanalytischer Themen um Weg und Werk des magyarischen Meisters hat in letzter Zeit das Element des Folkloristischen in der Bartók-Forschung Vorrang gewonnen. Das spiegelt sich sowohl in der weitläufigen, dreibändigen Briefausgabe des Ungarischen Staatsverlags wider, „Bartók Béla levelei“, als indirekt auch in dem von der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter Mitarbeit von Folklore-Spezialisten aus aller Welt erstellten Denkmalband „*Studia Memoriae Belae Bartok Sacra*“. Inzwischen hat der 1948 bei Magyar Kórus in Budapest erst-aufgelegte Band ausgewählter Bartók-Schriften auch eine Übersetzung ins Italienische erfahren.

Diego Capitella vereint in seiner Ausgabe für die wissenschaftliche Buchreihe der Turiner Edizione Einaudi die wichtigsten Aufsätze, Repliken, Offenen Briefe Bartóks zu Volksmusikfragen, wie er sie in fast vierzig Jahren verarbeitet und verteidigt hat: Béla Bartók, „*Scritti sulla musica popolare*“. Von diesen insgesamt 23 Beiträgen sind die meisten, freilich verstreutmaßen, aus deutschen, englischen, französischen Publikationen länger schon bekannt. Nichts gegen Verbreitung authentischer Texte, natürlich nicht. Wäre es nunmehr aber nicht an der Zeit, an Hand auch solcher Texte Stilerhebungen am kompositorischen Werk Bartóks zu unternehmen? Ohne strukturelle Ordnung wird die Marke „Einschmelzung von Volksmusik in die Kunstmusik“, für Bartók ausgegeben, nachgerade zu einer Falschmünze im öffentlichen Musikverkehr. Einen neuerlichen Anreiz zu solchen Weiterungen person-stilistischer Erhellung mag auch das dankenswerte Auswahlbändchen bieten, das Willi Reich anlässlich des diesjährigen Basler Bartók-Festes bei Benno Schwabe in Basel vorlegte: „*Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde*“ aus der Schweiz (Ansermet, Miege, Reich, Sacher, Schuh) geben dem Büchlein ihre persönliche Note von dem leuchtenden Widerschein des Künstlermenschen Bartók.

Heinrich Lindlar

Die Bartók-Dokumentationen werden durch ein Büchlein ergänzt, das im Verlag Enzyklopädie, Leipzig, erschienen ist: „*Béla Bartók. Sein Leben in Bildern*.“ Hier kann man den Weg des Komponisten von der frühesten Jugend an begleiten, nicht nur Porträts von Bartók und von Persönlichkeiten aus seinem Wirkungsbereich, auch Faksimilia seiner Briefe und Kompositionen, Programmzettel und Karikaturen sind in guter Auswahl, wenn auch in ziemlich dürrtger Reproduktion, zusammengestellt. Ein fünfzig Seiten langer Aufsatz von Richard Petzoldt führt sachkundig in Bartóks Welt ein, wobei besonders der Abschnitt über ungarische Musik und Zigeunermusik mancherlei auch heute noch verbreitete Irrtümer beiseitigen mag.

Kurt Honolka

Strawinsky in neuer Sicht

Mit der Schriftenreihe „*Musik der Zeit*“, herausgegeben von Heinrich Lindlar und Reinhold Schubert, liegt ein Dokument zur Musik der Gegenwart vor. Zwölf Hefte sind es, die in monographischer Form Grundsätzliches aussagen. Wenn jetzt eine „*Neue Folge*“ erscheint, so ist ihre Notwendigkeit

nicht zu bezweifeln, denn es soll, wie aus dem Geleitwort der Herausgeber des ersten Heftes hervorgeht, unter anderem Aspekt aktuelle Problematik abgehandelt werden. Die angekündigten „Generalthemen“ erscheinen uns in hervorragendem Maße geeignet, in Zentralfragen der zeitgenössischen Musik vorzustößen. Bereits der Auftakt bestätigt die Weite des Blickes, welcher der ganzen Reihe eigen ist.

Wiederum steht Strawinsky im Mittelpunkt der Betrachtungen. Er hatte schon Auftakt und Beschluß der vorigen Reihe gebildet. Nunmehr aber hat sich die Blickrichtung geändert. „*Strawinsky — Wirklichkeit und Wirkung* (Verlag Boosey und Hawkes, Bonn, 1958 DM 4.80), so lautet der Titel des ersten Heftes. Eine hochaktuelle Publikation, die in der Spannweite der Thematik wesentlich zur Klärung der Situation beiträgt. Führende Experten einer neuen Musik ergreifen das Wort. Sie durchleuchten das vielschichtige Schaffen Strawinskys, ohne es zu zerfasern. Bei aller Einzelbeobachtung tritt letzten Endes doch ein großartiges Gesamtbild dem Leser entgegen, das geeignet ist, den gewiß zeitlos gültigen Gehalt von Strawinskys Schaffen zu erkennen. Im einzelnen gibt Reinhold Schubert kluge Bemerkungen zum Gesamtthema. Beiträge zur „Reihentechnik des Diatonikers“ oder zu Strawinskys „Orchesterstil“ erweisen sich als sachlich fundierte Arbeiten. Hans Heinz Stuckenschmidt untersucht die Ballett-Partituren, wobei in der Darstellung stilistische Eleganz mit klarer Erkenntnis gepaart ist. Weitgespannte Gebiete berühren Arbeiten, welche dem Tanz, der bildenden Kunst und der Literatur gewidmet sind. Dankenswert eine Statistik der Bühnenbildner der Uraufführungen, zusammengestellt von Hannelore Schubert. Zentral wiederum der Beitrag von Heinrich Lindlar über den Sakralkomponisten Strawinsky. Was hier an stilistischer Erkenntnis, an historischer Einordnung an Hand des Werkschaffens ausgesprochen ist, dürfte in dieser Schärfe kaum anderswo zu finden sein. Schon von der Thematik her empfängt dieser Beitrag seine richtungsweisende Bedeutung. Wichtig auch die Studie von Colin Mason über die Kammermusik. Die Fülle der internationalen Autoren von Rang verleiht diesem Heft, dem wenig bekannte, aber wertvolle Bilder beigegeben sind, ein dokumentarisches Gepräge.

Günter Haußwald

Gustav Mahler

Es ist dem Herausgeber Willi Reich sehr zu danken, daß er in einem typographisch besonders hübschen Bändchen „*Gustav Mahler im eigenen*

Wort — im Wort der Freunde" (Verlag der Arche, Zürich, DM 6.90) auf knappem Raum jedem Verehrer das Bild des Meisters so lebendig dargestellt hat. Eindringlicher als in jeder Schilderung von anderer Seite offenbart sich in Mahlers eigenem Wort die Besessenheit und das Gefühl höchster Verantwortlichkeit, die das Kennzeichen seiner schöpferischen Arbeit waren, weil er sich stets als unter höherem Auftrag schaffend empfand, und die unerbittliche Genauigkeit, mit der er seines Amtes als Dirigent und Opernchef waltete, zwingen nicht weniger zur Bewunderung. Mahlers eigene Worte, die aus der Vielzahl seiner Briefe meisterlich ausgewählt sowie aus überlieferten Gesprächen wiedergegeben sind, werden durch Worte der Freunde sekundierte, die den Menschen, den Komponisten und den Dirigenten gleichermaßen feiern, wobei nur mitunter den Kommentatoren die gleiche Klarheit zu wünschen wäre, die Mahlers eigene Äußerungen auszeichnet! Zahlreiche schöne Illustrationen und Faksimilia sowie eine Zeittafel sind willkommene Beigaben zum Text; doch befremdet es in Anbetracht des so wohl gelungenen Ganzen, daß die erste Partiturseite des „Liedes von der Erde" verstümmelt wiedergegeben wurde.

Günther Baum

Erinnerungen an Busoni

Ein schönes Zeichen menschlicher Begegnungen legt Friedrich Schnapp vor. Er veröffentlicht „Erinnerungen an Ferruccio Busoni" von Gerda Busoni (Afes Musikverlag Berlin, Hans Dünnebeil, 1958, DM 2.—). Das schmale Bändchen, mit wertvollen Bildern ausgestattet, gibt im schlichten Stil einer sehr feinsinnigen Erzählung Erinnerungen an den großen Meister des Klaviers. Die persönlich gehaltenen Memoiren sind von echter menschlicher Wärme erfüllt und werfen auch zugleich fesselnde Streiflichter auf den Musiker und Pianisten, der einst in Helsingfors lehrte. Die nordische Atmosphäre gewinnt bedeutsam Raum und läßt zugleich Gerda Sjöstrand, die Gattin Busonis, in liebenswertem Licht erscheinen. a.

Zelter im Briefwechsel mit Goethe

Zitiert wird der Briefwechsel Zelters mit Goethe (oder umgekehrt) viel, gelesen (zur Gänze gelesen) wurde er entschieden weniger. Schon, weil er seit langem vergriffen ist und niemand sich an eine Neuauflage der sechs Folianten heranwagen will. Um so begrüßenswerter daher eine Auswahl-Ausgabe, wie sie jetzt vorliegt, „Carl Friedrich

Zelter im Spiegel seines Briefwechsels mit Goethe" (Verlag Kiepenheuer, Weimar). Sigrid Holtzmann besorgte die Zusammenstellung; „et ira et studio", wie man rühmen muß. Die Züge des Menschlichen stehen nicht zurück hinter den Belangen des Musischen unseres ungleich-gleichen Dioskurenpaares. Keine Biographie vermöchte ihre wechselseitig sich erhellende Seelenlandschaft bewegter und genauer zugleich zu erschließen, keine auch die Schaffensprovinz des Wort-Ton-Bereiches exemplarischer aus dem Geiste des Klassizismus zu berufen, als diese zusammengegraffte Selbstdarstellung es tut. Mit einem Kunstgriff setzt die Herausgeberin ein Stauwehr in den Fluß der Freundschaftsepieteln: zwischen die Briefe von 1796 bis 1812 und ab 1813 bis 1832 rückt sie kühnlich einen Abriß aus Zelters Autobiographie. Das gibt der Lektüre des Ganzen eine verblüffende Stufung und Steigerung. Aber nicht der Effekt ist es, den der sorgfältig kommentierte, licht gedruckte Band anzielt, sondern die Stille, die aus diesen Blättern wieder aufsteigt, der lebendige Atem eines beispielhaft humanitären Künstlerbundes zwischen Dichter und Musiker. Als schier zeitloses Zeugnis solchen Geistes gehörte der schmale Band, nicht nur mit Blick auf den bevorstehenden 200. Geburtstag Zelters, auf das Bücherbord eines jeden Musenfreundes.

Heinrich Lindlar

Jahrbuch der Musikwissenschaft

Format, Einband und Zählung des „Deutschen Jahrbuches der Musikwissenschaft für 1956", herausgegeben von Walther Vetter (Verlag Peters Leipzig, 1957) weisen im Äußeren darauf hin, daß es sich um eine Erneuerung des altbewährten Jahrbuches der Musikbibliothek Peters handelt. Für den Inhalt betonen Herausgeber und Verlag mit Recht, daß eine Verbindung geschlagen werden solle von jener großen Vergangenheit der Musikwissenschaft zu der „brennenden wissenschaftlichen Problematik der Gegenwart". Daß dies gleich auf den ersten Anhieb gelang, ist ebenso sehr Verdienst des Herausgebers wie der „Gunst des Augenblicks". Als Präludium erscheint eines altverehrten Mitarbeiters knapper Beitrag: „Musen und Töne" von Curt Sachs; als weltweiter Abschluß Walter Wioras Abhandlung „Zur Grundlegung der Allgemeinen Musikgeschichte". Dem Namen Carl Stumpfs huldigt Heinrich Husmann in seinem Beitrag „Verschmelzung und Konsonanz", der historische und physiologisch-

psychologische Betrachtungsweise sinnvoll verbindet. Auch das Gebiet der Musiktheorie wird von der Geschichte her angegangen. Fritz Feldmann untersucht die Eigenkompositionen dreier großer Theoretiker (Tinctoris, A. v. Fulda, Nucius). Der Ertrag ist überraschend groß und spornt zur Weiterarbeit auf diesem Gebiet an. In der europäisch-abendländischen Musik sind Singen und Spielen „zwei Prinzipien der Musik“. Dies ist der Ausgangspunkt für Heinrich Besslers Abhandlung über „Spielfiguren in der Instrumentalmusik“, die trotz des Sonderthemas nicht nur Europa, sondern auch Ostasien in unser Blickfeld rückt. Die sehr erwünschte statistische Übersicht Heinz Wegeners ist einzig für Marcel Dupré (1944) zu korrigieren: Der Meister lebt noch. Joseph Müller-Blattau

Zur Orgelkunde

„Die Namen der Orgelregister“, so heißt ein kleines handliches Buch, das Thekla Schneider soeben erscheinen ließ (Bärenreiter-Verlag, Kassel, DM 4.80). Mit diesem Kompendium wird einem Mangel abgeholfen, denn nicht jeder Orgelbauer und Orgelfreund besitzt die großen Werke über die Orgelregister. Die Autorin geht lexikalisch vor und bespricht die Orgelregister und deren Gattungen alphabetisch, führt öfters historische Daten an und ist bemüht, in diesem verwinkelten Gebiet Ordnung zu schaffen. Wenn das zum größten Teile gelang, so beweist das Vertrautheit auf dem Gebiete der Orgelbaukunst. Die Tafeln geben Beispiele für gangbare Registerfamilien und sind eine treffliche Illustration zum Text, der knapp gehalten ist und nur Notwendiges aussagt. Das Büchlein will Lücken schließen; dieser Wille wird aber beständig durch jene Bestrebung durchkreuzt, die der Mode halber neue Namen prägen und alte längst erprobte ausschalten will. Thekla Schneider gab aber auch da mehr, als man erhoffen darf, und nahm auf den Namenwandel der Orgelregister gebührend Rücksicht. Wegen dieser Vorzüge wird das Büchlein bei den Orgelfreunden bald beliebt sein. Handliches Format und schöne Ausstattung zeichnen es aus.

Rudolf Quoika

Rudolf Quoika führt in seinem Buch „Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel“ (Verlag Merseburger, Berlin, DM 9.60) zunächst in die geistige Welt der Aufklärung, deren menschheitliche Ideale Schweitzer geformt haben. Es ist nicht ohne Bedeutung, daß diese Zeit mit ihrem Streben nach Vollkommenheit, obschon für den äußeren Betrach-

terweltlich und profan gerichtet, im kirchlichen Raum zu Instrumenten führte, an die eine Bewegung wie die elsässische Orgelreform anknüpfen konnte: die Orgeln Andreas Silbermanns und in der Folge z. B. Cavaillé-Colls in Frankreich. Als Ziel Schweitzers wird die wechselseitige Durchdringung der französischen und deutschen Orgel herausgestellt, wobei deren Vorzüge um die Jahrhundertwende primär in den technischen Neuerungen zu suchen waren. Das „Internationale Regulativ für Orgelbau“ (1909), dessen Schaffung hauptsächlich seiner Initiative zu danken ist, wird ausführlich besprochen. Ein besonderes Kapitel gilt den Orgeln, die Schweitzer als Vorbild gedient haben; ferner wurden Beispiele von ihm beeinflusster Neu- und Umbauten gebracht, ergänzt durch solche aus der späteren Orgelbewegung. Mit großer Liebe ist über Schweitzer als Orgelspieler und Ästhetiker geschrieben. Vieles von dem, was hier aus einer bis auf J. S. Bach zurückreichenden Tradition über orgelgemäße Wiedergabe gesagt ist, bleibt für jeden Organisten beherzigenswert. Der Eindruck des Buches wird durch Zitate vertieft; Photographien und ein Literaturverzeichnis runden das Bild. Um die Tätigkeit Schweitzers richtig zu würdigen, werden wir sagen müssen, daß sich die Schwerpunkte heute z. T. verschoben haben, musikalisch wie auf theologischer Ebene. Schweitzer ist aber an jedem Ort ein starker Anreger gewesen und als Person trotz Kampf und Erfolg ein wirklicher Mensch geblieben.

Unter dem Titel „Ars organi“ (Verlag Merseburger, Berlin) läßt die „Gesellschaft der Orgelfreunde“ ein Mitteilungs- und Referatenblatt erscheinen. Die Zeitschrift bringt in zwangloser Folge Aufsätze über Fragen aus dem Gebiet der Orgel, Berichte über Tagungen oder den Hinweis auf solche, Besprechungen wichtiger Bücher. Wir mußten in Deutschland derartige Veröffentlichungen — wie sie die anglo-amerikanische Welt z. B. in „The organ“ oder „Diaspon“ besitzt — bislang entbehren. „Ars organi“ füllt also eine Lücke aus und wird jedem Liebhaber der Orgel etwas bieten. Es sei an dieser Stelle aber darauf hingewiesen, daß wir darüber noch einer wissenschaftlichen Zeitschrift bedürften, die dem an der Grundlagenforschung Interessierten die neuesten Ergebnisse vermittelt und Voraussetzungen für die praktische Weiterarbeit schafft.

Zusammenfassend möchte ich sagen, daß der Inhalt dieser verschiedenen Beiträge zu dem Thema „Orgel“ zeigt: die Sache ist in Unruhe, sie bewegt sich. Aber ich vermisse das Unbefriedigtsein

von dem in der Orgelbewegung bisher Erreichten. Noch immer zeitigt der Orgelbau fast ausschließlich Werke des Neobarock und des Historismus. Man sollte deutlicher bewußt machen, daß die entscheidende Phase erst bevorsteht.

Herbert Schulze

Artur Schnabel

Der Klaviervirtuose Artur Schnabel gehörte zu den bedeutendsten Interpreten der letzten Jahrzehnte. Über sein Leben und Schaffen berichtet das schöne Buch „Artur Schnabel“ von Cesar Saerchinger (Casell, London). In diesem Werke gibt Saerchinger auf Grund seiner langjährigen Freundschaft mit dem Künstler und unter Benutzung der Korrespondenz eine ausführliche Darstellung der sechzig Jahre dauernden Interpretenlaufbahn vom Studium am Wiener Konservatorium bis zum Tode in Axenstein. Artur Schnabel war nicht nur ein einzigartiger Pianist, der namentlich mit seinen Interpretationen der Kompositionen von Beethoven berühmt war und dessen Aufführung sämtlicher Sonaten von Beethoven in sieben Abenden in Berlin 1927 als der Gipfel seiner Kunst bezeichnet wird, sondern auch ein geschätzter Pädagoge und Komponist. Hier soll wenigstens an drei Symphonien und fünf Streichquartette erinnert werden. Saerchingers Buch, das mit dem Verzeichnis der Kompositionen von Schnabel, mit den Proben seiner zyklischen Konzertprogramme und mit einer Diskographie versehen ist, reiht sich jenen verdienstvollen und interessanten Musiker-Biographien an, deren Erscheinung wir wirklich mit Freude begrüßen können.

Zdeněk Vyborný

Musikland Amerika

Im deutschen Schrifttum fehlte bisher eine ausführliche und zusammenfassende Darstellung des bei uns nur in Einzelheiten bekannten Komplexes der amerikanischen Musik, die sich so wenig mit europäischen Entwicklungsgesetzen betrachten und vergleichen läßt. Deshalb nennt Gilbert Chase sein Werk „Die Musik Amerikas“, deutsche Übersetzung von Gisela Bartels (Max Hesses Verlag, Berlin-Wunsiedel, DM 24.80), auch nicht Geschichte der amerikanischen Musik. Ihre erst rund 330 Jahre alte Tradition bietet sich vielmehr als ein buntes, aus den gegensätzlichsten Elementen bestehendes Konglomerat dar, das nicht unabhängig von dem historisch-politischen Werden Amerikas und dessen Einwirkungen und Bedingungen zu verstehen und zu beurteilen ist. Chase

schildert dieses Zusammenwachsen als einen höchst dramatischen Vorgang der Angleichung, der Verdrängung, des Aufnehmens und des wieder Aussonderns, immer getrieben von dem Willen zur Selbstdarstellung. Hierbei wird kein Wertunterschied gemacht zwischen der aus den Gesängen der englischen Einwanderer zusammen mit der Negermusikalität entwickelten breiten Volksmusikultur, die überhaupt der Nährboden der Musik Amerikas ist, und der aus Europa importierten und nach ihren Stilgesetzen gestalteten Kunstmusik. Dieses morphologische Zusammenströmen vollzieht sich wie ein Naturprozeß, den Chase ohne alle historischen Stilkriterien darstellt. Er breitet eine gewaltige Stofffülle aus, die reich mit anekdotisch-biographischen Einzelheiten gewürzt ist. Der Reiz seines Werkes liegt in der typisch amerikanischen unproblematischen Lebensunmittelbarkeit der Stoffbehandlung und der Darstellung, die beinahe romanhafte Züge aufweist. Musik wird von Chase nicht als ein in abstrakte Entwicklungsgesetze gespannter Vorgang, sondern stets als unmittelbare Lebensäußerung betrachtet.

Joachim Herrmann

Musikalische Aphorismen

Wenn man das vom Verlag hübsch ausgestattete Bändchen Jean Cocteau: „Hahn und Harlekin“, Aufzeichnungen über Musik, aus dem Französischen übertragen von Johannes Piron (Albert Langen-Georg Müller, München, DM 3.30) in die Hand nimmt und beim Blättern durch die geistvollen Aperçus und charakteristischen Zeichnungen von 1918, dem ersten Erscheinungsjahr des von Johannes Piron übersetzten „Hahn und Harlekin“, auf eine seiner treffenden Formulierungen stößt wie „Das Publikum gebraucht das Gestern nur als Waffe gegen das Heute“, dann sollten wir Cocteauss damalige Abneigung gegen Debussy und seine zunächst bestehende Reserviertheit zu Strawinsky kaum mehr unter dieser Perspektive betrachten. Dieses Bändchen kann man trotz mancher auch heute noch gültigen Formulierungen („Das Paradoxe und der Eklektizismus sind hasenswerte Dinge“) in seinem dokumentarischen Wert vor allem unter historischem Aspekt sehen, aus der Zeit, als Cocteau nach dem ersten Weltkrieg gegen den Impressionismus und gegen den mythischen Mystizismus mit Eric Satie die Schule der „Six“ begründete, der neben Georges Auric, dem diese Aphorismen gewidmet sind, auch profilierte und die Zeiten überdauernde Musiker wie Arthur Honegger und Darius Milhaud ange-

hörten. Der heutige Leser wird keineswegs verkennen, was an entscheidenden Anregungen von Cocteau und der Gruppe der „Six“ ausgegangen ist, sowohl bei Honegger und Milhaud wie auch gerade bei Strawinsky, für den er ein Dezennium später den „Oedipus Rex“ schrieb. Denn leider gilt auch heute noch weithin Cocteaus Behauptung: „Das Publikum will erst begreifen, dann ergriffen werden.“ Gustav Adolf Trumpff

Schulmusik im Lichte der Geschichte

Gerhard Braun stellt an den Anfang seiner Arbeit „Die Schulmusikerziehung in Preußen“ (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1957, DM 16.—) den für die Entwicklung des Schulwesens so wichtigen Erlass Wilhelms I. vom 11. 3. 1872, durch den das Aufsichtsrecht über die Schulen den kirchlichen Behörden entzogen und den vom Staat eingesetzten Kreis- und Ortsschulinspektoren übertragen wird. Erst nach eingehender textlicher und schematischer Darstellung des gesamten Schulwesens behandelt der Verfasser die Entwicklung des Musikunterrichts in den verschiedenen Schulgattungen, wobei er sehr überzeugend den Schwerpunkt der Schulmusik im wilhelminischen Zeitalter unterstreicht, der bekanntlich im Bereich des Lehrerseminars lag. Er verweist bei der Behandlung von Kretzschmars Lehrplanentwurf auf das Kernproblem des Musikunterrichts überhaupt, auf eine ausreichende Bereitstellung von geeigneten Lehrern und von ausreichenden Stundenzahlen in den Schulen. Für die Erfüllung dieser Forderung fehlte aber bereits damals die Voraussetzung, nämlich die große Ausbildungsorganisation. Im zweiten Teil zeigt der Verfasser, welche Pläne Kestenbergs entwickelt, wie er sie aus den durch die Reformbestrebungen der Jugendbewegung gewonnenen Erkenntnisse ergänzt. Braun kommt zu der Überzeugung, daß die unbefriedigenden Ergebnisse der Kestenbergsreform in der Diskrepanz zwischen den Aufgaben und den Lösungsvoraussetzungen zu suchen seien, er glaubt aber, daß jene Neuordnung der Musikerziehung in ihrer Konzeption richtig und notwendig war. Da die Schulmusikerziehung in organischer Verbindung mit der Entwicklung des gesamten Schulwesens vom Verfasser behandelt wird, ist das Buch mit seinen eingefügten Stundentafeln und Übersichten und mit den vielen Anlagen nicht nur für die Musikerzieher, sondern auch für alle an den Reformbestrebungen des Schulwesens Interessierten inner- und außerhalb der alten preußischen Grenzen eine wahre Fundgrube. Martin Lange

Zum Te Deum

Noch steht eine zusammenfassende musikgeschichtliche Darstellung der *Te Deum*-Kompositionen aus. Die textlichen Grundlagen, auf denen die Musik des *Te Deum* beruht, haben in der eingehenden theologischen Untersuchung des Textes und seiner Geschichte in der Arbeit von Ernst Kähler, „Studium zum *Te Deum* und zur Geschichte des 24. Psalms in der alten Kirche“ (Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1958) eine treffliche Darstellung gefunden. Der zentrale Ausgang des *Sanctus*, die eingehend belegten christologischen Deutungen des *Tu rex gloriae* und der Fürbitten kennzeichnen den textlichen Aufbau und seine Sinnggebung. Der Gebrauch des *Te Deum* in seiner zusammengesetzten Fassung ist seit dem 6. Jahrhundert belegt. Die von Morin und Burn angenommene Verfasser-schaft von Nicetas von Remesiana (4./5. Jahrhundert) wird von Kähler, der in einem besonderen Kapitel Luthers eindringende Deutung des *Te Deum*-Textes behandelt, bezweifelt. Ver-mißt wird eine ergänzende Untersuchung der Choralfassungen des *Te Deum*, deren Formelwahl und -ordnung für die Auffassung des Textes im Mittelalter noch weitere Hinweise hätte geben können. Doch erstreckt sich die Untersuchung Kählers auf den theologischen Gehalt und weniger auf die künstlerische Form. In dieser Betrachtung aber hat er grundlegende Zusammenhänge erarbeitet.

Karl Gustav Fellerer

Musik und Freimaurerei

Das unter dem Titel „Musik und Freimaurerei“ erschienene kleine Buch des in den USA wirkenden Prager Musikforschers Paul Nettl stellt eine erheblich erweiterte Ausgabe der von Nettl 1932 in Berlin publizierten Schrift „Mozart und die königliche Kunst“ dar, an die noch der Untertitel des neuen Buches gemahnt (Becktle Verlag, Eßlingen, DM 8.50). Auch in diesem steht Mozart absolut im Mittelpunkt. Am eingehendsten sind die freimaurerischen Elemente in der „Zauberflöte“ behandelt, denen die beiden Hauptkapitel gewidmet sind. Seine Berichte über Mozarts Beziehungen zum Bund, über Freimaurer-Musiker um Mozart und über die freimaurerischen Kompositionen Mozarts konnte Nettl durch viele eigene Funde bereichern. Einem solchen Fund gilt auch das neuhinzugekommene Kapitel, das dem in der Wiener Nationalbibliothek aufbewahrten

Stammbuch des zu Mozarts Zeit in Wien als französischer Sprachlehrer lebenden Freimaurers Kronauer aus Winterthur gewidmet ist. Dieses Stammbuch enthält unter dem 30. März 1787 eine Eintragung Mozarts, an der das Merkwürdigste ein der herzlichen Zueignung vorangestellter Spruch in englischer Sprache ist; daraus kann gefolgert werden, daß Mozart, der damals eine Kunstreise nach England plante, ernstlich englische Sprachstudien trieb, wahrscheinlich, wie Nettl vermutet, bei einem seiner damaligen englischen Schüler. Kapitel über freimaurerische Musik vor Mozart und über Musik und Freimaurerei in späterer Zeit, sowie ein reichhaltiger Anhang mit Anmerkungen und Register geben dem Buch gediegene Abrundung und lassen es, auch unabhängig von seiner besonderen Bedeutung für Mozart und seine Zeit, als wertvolle Bereicherung der allgemeinen Musikkultur erscheinen.

Willi Reich

Kalender

Der Ballett-Kalender 1959 (Nymphenburger Verlagshandlung, München, DM 6.80), herausgegeben von Max Niehaus, bietet wiederum eine Fülle charakteristischer Aufnahmen. Historische Studien von der Antike bis zur Gegenwart, darunter ausgezeichnete Blätter wie die Münchner Moriskentänzer oder eine Zeichnung von Camille Corot führen zu Meistern des Balletts aller Zeiten und Nationen. Die bedeutendsten Tänzer und Prima-ballerinen erscheinen in künstlerisch profilierten Rollen und vermitteln so dem Ballettfreund ein eindringliches Bild ewig junger Tanzkunst. — Der Jazz-Kalender 1959 (Nymphenburger Verlagshandlung, München, DM 6.80), herausgegeben von J. E. Berendt und Werner Götze, bringt für die Fans markante Gesichter von internationalem Format, teils solistisch, teils in der Gruppe. Jedes Blatt wird erschöpfend kommentiert, so daß Wort und Bild sich zu einem umfassenden Überblick über zeitgenössische Jazzpraxis runden. d.

MUSICA-NACHRICHT

In Memoriam

Richard Schubert, einst Heldentenor an den Staatsopern Hamburg und Wien, starb in Oberstaufen im Alter von 63 Jahren.

Otto Niedermayr, Cellist in München, Dortmund, Krefeld und Berlin, zuletzt Professor an der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg, starb in Berlin-Halensee kurz vor Vollendung seines 73. Lebensjahrs.

Mary Unger, die in Leipzig ausgebildete Pianistin, starb in Utrecht an den Folgen eines Unfalls.

Geburtstage

Hofrat Professor Dr. Joseph Gregor, Theaterwissenschaftler und Kulturhistoriker, Librettist für Richard Strauss, wurde am 26. Oktober 70 Jahre alt.

Professor Dr. Walter Riezler, ein Schüler von Reger und Mottl, später Archäologe und dann Professor für neuere Musikgeschichte an der Universität München, zeitweilig Vizepräsident der Bayerischen Akademie der schönen Künste, wurde am 2. Oktober 80 Jahre alt.

Kirchenmusikdirektor Professor Fritz Werner wird am 15. Dezember 60 Jahre alt. Er wirkt in Heilbronn, leitet den von ihm gegründeten Heinrich-Schütz-Chor. 1935 ist er als Komponist Träger des Staatlichen Mendelssohn-Preises gewesen.

Ehrungen und Auszeichnungen

Dr. Adolf Aber, Seniordirektor der Verlagsabteilung von Novello, London, ist mit dem großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet worden. Die Überreichung erfolgte in London durch Botschafter Dr. von Herwarth.

Ella Stockhausen, die bekannte Pianistin, wurde anlässlich ihres 75. Geburtstages in Berlin mit dem Verdienstkreuz am Bande des Verdienstordens der Bundesrepublik ausgezeichnet.

Generalmusikdirektor Hans von Benda, der sich besonderer Anerkennung um das Auslandsinteresse am deutschen Musikleben erworben hat, erhielt das Bundesverdienstkreuz verliehen.

Ernennungen und Berufungen

Irmgard Lechner, Heinrich Creuzburg, Gustav König und Martin Stephani, Dozenten an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold, wurde die Dienstbezeichnung Professor verliehen.

Professor Dr. Hermann Wucherpfennig und seine Frau, die beide lange Jahre in Japan als Gesangslehrer tätig waren, wurden zu Ehrenprofessoren der Musashino-Akademie für Musik in Tokio ernannt.

Hanns Jelinek und Robert Schollum wurden vom österreichischen Bundespräsidenten mit dem Professorentitel ausgezeichnet.

Helmut Trammitz wurde als Leiter der Orgelklasse an die Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold berufen. Die Leitung der Kirchenmusikabteilung wurde Johannes Driessler übertragen.

Heinz Wunderlich, Halle, wurde als Kirchenmusikdirektor nach Hamburg an St. Jacobi berufen.

Verbände und Vereine

Die *Telemann-Gesellschaft Hamburg*, kürzlich erst gegründet, hatte einen starken Erfolg mit einem Konzert unter Leitung von Karl Grebe.

Die *Gesellschaft für Neue Musik Köln* veranstaltet auch im kommenden Winter zwei Kammermusik-Abende mit moderner Musik.

Der *Musikverein Münster* wurde am Cäcilienfest mit der Zelter-Plakette für besondere Leistungen im Chorgesang ausgezeichnet.

Von den Musikinstituten

Die *Staatliche Hochschule für Musik in Köln* veranstaltete einen Gitarre-Abend von Karl Scheit. Studierende widmeten ein Orgelkonzert den Werken von Olivier Messiaen. Theodor W. Adorno sprach über „Kriterien der neuen Musik“.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg* eröffnete ihr Semester mit einem Vortrag von Wolfgang Fortner über „Probleme des Kompositionsunterrichts in unserer Zeit“. Ein Austauschkonzert wurde mit Studierenden der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold durchgeführt.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Hamburg* kündigte einen Vortrag von Alois Haba über die „Lage und Aussichten der zeitgenössischen Musik“ an. Die zweiten Internationalen Meisterkurse für Gesang, Violine und Violoncello standen unter Leitung von Erna Berger, Max Rostal und Enrico Mainardi. Über vierzig Teilnehmer aus Europa nahmen daran teil. Hans Eckhart Besch erhielt beim Musikwettbewerb für Rundfunkanstalten den ersten Preis im Klavierspiel.

Von der *Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold* erhielt die Studierende Gisela Fischer beim Musikwettbewerb in Genf ein Diplom. Jakob Kaspers und Joachim Bieber wurden nach Bielefeld, bzw. Mainz verpflichtet.

Von der *Hochschule für Musik Berlin* erhielt die Studierende Arlette Thézan beim Internationalen Gesangswettbewerb in Toulouse einen Preis und eine Medaille.

Von der *Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart* wurden die Studierenden Endrigkeit und Rösch nach Pforzheim verpflichtet. Wolfgang Müller, Absolvent des Instituts, hatte in Japan ausgezeichnete Erfolge.

An der *Staatsakademie Wien* dozierte Gerhard Krause im Auftrag vom Präsidenten des Instituts über „Säkularisierte Synagogalmusik“.

An der *Musashino-Akademie Tokio* setzt sich Paul Cadow für eine Pflege deutscher Musik der Vorklassik ein. Außerdem führte er erstmals Distlers Mörike-Chorlieder und die Hochzeitslieder von Bialas auf.

An der *Volkshochschule Wiesbaden* führt Dr. Fritz Stege mit namhaften Solisten eine musikalische Vortragsreihe durch.

Musikfeste und Tagungen

Ein Forum „*Italien heute*“, das mehrere Monate dauert, wurde in Kassel eröffnet. Das Staatstheater gab mit einer Festaufführung von Cherubinis Oper „*Medea*“, die in Kassel ihre deutsche Erstaufführung in einer Neufassung erfolgreich erlebt hat, den Auftakt dazu. Weitere italienische Opern sind von Mascagni, Leoncavallo, Verdi, Menotti und Donizetti vorgesehen.

Ein *Nordwestdeutsches Singkreistreffen* vereinte 600 Teilnehmer in Bremerhaven. Höhepunkte bildeten Distlers „Choralpassion“ unter Willi Träder und Driesslers „*Gaudia mundana*“ unter Hans Kindler.

Der *Mündener Dramaturgen-Kongreß* beschäftigte sich mit der Festspiel-Invasion. Scharfe Kritik fanden diejenigen Festspiele, die aus reinen Fremdenverkehrsgründen inszeniert würden.

Musikfestspiele zum Gedenken an Arturo Toscanini wurden in Parma veranstaltet. Britische, französische und italienische Orchester nahmen daran teil.

Dresdener Musik- und Theaterfesttage brachten neben zahlreichen Veranstaltungen die erfolgreiche Uraufführung des Balletts „*Die Nachtigall*“ von Otto Reinhold.

Ein *Deutscher Jazz-Salon* wird in Berlin für den 16. bis 19. Januar vorbereitet. Er hat die Aufgabe, die Verbindung des Jazz zu anderen Kunstzweigen aufzuzeigen.

Die *Salzburger Festspiele 1959* finden vom 26. Juli bis 31. August statt. An Opern sind vorgesehen: Glucks „*Orpheus und Eurydike*“ unter Karajan, Mozarts „*Zauberflöte*“ unter George Szell, Strauss' „*Die schweigsame Frau*“ unter Karl Böhm, Heimo Erbses „*Julietta*“ als Uraufführung, Mozarts „*Così fan tutte*“ unter Böhm, schließlich anlässlich des Haydn-Gedenkjahres „*Die Welt auf dem Monde*“ unter Conz. Schauspiele und Ballette sowie neun Orchesterkonzerte bilden den Rahmen.

Preise und Wettbewerbe

Den *Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen* im Bereich der Musik erhielt Paul Hindemith. Er wurde bei einem Konzert in Mönchen-Gladbach damit ausgezeichnet.

Der *Sibelius-Preis* in Höhe von 150 000.— DM wurde dem sowjetischen Komponisten Dimitri Schostakowitsch in Helsinki überreicht.

Den *Musikpreis des Verbandes der deutschen Kritiker* erhielt der Dirigent Jascha Horenstein.

Den *Rubinstein-Preis* in Höhe von 1000 Dollar erhielt in Tel Aviv der Pianist Mordechai Simoni.

Der Wettbewerb „*Ewig junges Klavier*“ unter dem Protektorat von Elly Ney erbrachte die Einsendung von mehr als 1500 Tonbändern, die von jugendlichen Teilnehmern im Alter von 13 bis 20 Jahren stammten.

Einen *Förderungspreis für junge Komponisten ernster Musik* in Höhe von 5 000.— DM schreibt die Stadt Stuttgart für 1958/1959 aus. Man wende sich an das Kulturreferat der Stadt Stuttgart, Rathaus.

Am *Internationalen Vokalistinnen-Wettbewerb* in 's Hertogenbosch nahmen 93 Teilnehmer aus 15 verschiedenen Ländern teil. Erste Preise erhielten Elizabeth Simon und Ranken Bushby.

Der *Internationale Wettbewerb Genf 1958* für die Instrumente Flöte, Posaune, Violoncello, Klavier und Gesang erbrachte folgende erste Preise: Victor Batachev, Posaune; Elly Ameling, Gesang.

Von den Bühnen

Die *Hamburgische Staatsoper* bringt im Dezember Bizets „Carmen“ zu neuer Einstudierung. Ferner kam Wagners „Ring des Nibelungen“ zur geschlossenen Aufführung. Von Tschaikowsky gibt man das Ballett „Dornröschen“.

Die *Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf* brachte die Oper „Titus Feuerfuchs“ von Heinrich Sutermeister zur erfolgreichen Erstaufführung.

Die *Kölner Oper* setzt sich für Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ im Großen Haus der Städtischen Bühnen ein.

Das *Nationaltheater Mannheim* bringt Glucks Oper „Alkestis“ in der Inszenierung von Mary Wigman.

Die *Wuppertaler Bühnen* bringen die Oper „Die Verurteilung des Lukullus“ von Paul Dessau und Bertolt Brecht.

Die *Städtischen Bühnen Freiburg* vermitteln die Uraufführung einer neuen Bühnenmusik zu Shakespeares „Sommernachts Traum“, die von Markus Lehman stammt.

Der *Stuttgarter Staatsoper* hat Carl Orff sein zweites musikalisches Sophokles-Drama „Ödipus, der Tyrann“ zur Uraufführung übergeben.

Das *Staatstheater Wiesbaden* bereitet Bohuslav Martinus Oper „Julietta“ unter der musikalischen Leitung von Ludwig Kauffmann zur deutschsprachigen Erstaufführung für Januar vor.

Die *Städtischen Bühnen Dortmund* brachten die musikalische Komödie „Don Gil von den grünen Hosen“ von Walter Braunfels heraus.

Die *Städtischen Bühnen Erfurt* bereiten für den 22. Dezember die Uraufführung der Oper „Columbus“ von Karl-Rudi Griesbach vor.

Das *Stadttheater Cottbus* brachte die sorbische Oper „Jan Suschka“ von Dieter Nowka zur Uraufführung.

Das *Landestheater Dessau* gedachte Janáčeks Todestages mit der Premiere der Oper „Katja Kabanowa“.

Das *Finnische Opernballett* wird im Dezember unter Leitung von George Ges in Stuttgart gastieren.

Das *Ballet Theatre Français* gastierte in Berlin mit dem Ballett „Das verpaßte Rendezvous“ von François Sagan.

Das *Ballett der Wuppertaler Bühnen* brachte einen neuen Abend mit Werken von Debussy, Henze und Monteverdi.

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik

Von *Gottfried Einem* kamen die „Symphonischen Szenen für Orchester“ unter Karl Böhm zur europäischen Erstaufführung in Berlin.

Johann Nepomuk Davids „Bach-Variationen“ sind für Wiesbaden, Dortmund und Baden-Baden vorgesehen. Seine „Sinfonia preclassica“ erklingt in Stuttgart.

Von *Hans Gebhard* werden in Nürnberg zwei Uraufführungen angekündigt, nämlich ein Klavierkonzert und ein Requiem „In memoriam“.

Kurt Hessenbergs „Konzert für Orchester“ wurde unter Georg C. Winkler in Kiel erstaufgeführt.

Ernst Krenek hat zahlreiche Aufführungen seiner Werke zu verzeichnen. „Kette, Kreis und Spiegel“ kommt in mehreren Sendern, sowie in Münster, Detmold, Wien und Hilversum zur Aufführung. Sein Konzertwerk „Sestina“ wird in Los Angeles im Februar erstaufgeführt. Wien schließt sich an. Die Kammermusik „Pentagramm“ bringt der Westdeutsche Rundfunk. Im Kölner Gürzenich-Konzert ist seine Sinfonie „Pallas Athene“ angesetzt.

Von Kurt Thomas kommt das Weihnachtsoratorium in Wuppertal unter Martin Stephani zur Erstaufführung.

Von Franz Zeilinger kam ein Bratschenkonzert in Mühlhausen unter Wolfgang Helmuth Koch zur Uraufführung.

Das Städtische Orchester Remscheid kündigt drei Musica-Viva-Konzerte mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen an. Den Auftakt bildete ein europäisches Konzert mit Werken von Armin Schibler, Harald Genzmer, Darius Milhaud und Theodor Berger.

Das Städtische Orchester Magdeburg unter Gottfried Schwierts brachte ein Konzertstück von Max Butting, sowie die „Kleine Sinfonie“ von Hans Eisler.

Das Städtische Orchester Erfurt unter Ude Nissen brachte die erste Orchestermusik von Ruth Zechlin zur Aufführung.

Die Staatskapelle Dresden unter Franz Konwitschny brachte die vierte Sinfonie von Franz Cilensek zur Erstaufführung. Werke von Martinu und Röttger erklangen in einem Aufführungsabend.

Das Städtische Orchester Augsburg unter Anton Mooser brachte Boris Blachers Paganini-Variationen zur Erstaufführung.

Das Philharmonische Orchester Rotterdam setzte sich unter Carl Garaguly für Werke von Hugo Alfvén, Benjamin Britten und Sibelius ein. Eduard Flipse dirigierte Strawinskys „Kuß der Fee“.

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik

Von Wolfgang Jacobi wurde das Klaviertrio auf dem Internationalen Musikfest der Biennale in Venedig aufgeführt.

Arnold Schönbergs sämtliche Klavierwerke spielte Otto Rausch in Berlin.

Das Junge Kammerorchester Kiel unter Wilhelm Pfannkuch setzte sich für Harald Genzmers „Sinfonietta“ ein.

Ein Kammerabend der Dresdner Staatskapelle vermittelte Werke von Thilman, Finke, Mitzscherlich, Krause-Graumnitz und Kurz.

Orgel- und Chormusik

Harald Genzmers „Italienisches Liederbuch“ kam durch den Rias-Kammerchor unter Günther Arndt zur erfolgreichen Uraufführung.

Ernst Peppings „Te Deum“ erklang in Dresden unter Martin Flämig. Die Evangelienmotette „Das Weltgericht“ brachte der Stuttgarter Kantatenchor unter August Langenbeck.

Von Josef Friedrich Doppelbauer stand das Konzert für Orgel und Streicher im Mittelpunkt der Endauslese beim Orgelwettbewerb in Gent. Das Werk wurde bereits im Sommer mit dem ersten Preis beim Genter Kompositionswettbewerb ausgezeichnet.

Von Hans Chemin-Petit wurde der „150. Psalm“ im Rahmen der Berliner Festwochen erstaugeführt.

Christoph Willibald Glucks „Alkestis“ kam in einer oratorischen Einrichtung von Konrad Ameln in Lüdenscheid zur Aufführung.

Der Leipziger Thomaner-Chor unter Kurt Thomas brachte Motetten von Johannes Wehrauch und Kurt Hessenberg in den regelmäßigen Motetten des Chores sowie in auswärtigen Konzerten zur Aufführung. Zur Erstaufführung sind Werke von Johann Nepomuk David und Siegfried Strohbach vorgesehen.

Die Frankfurter Singakademie unter Ljubomir Romansky bringt im kommenden Winter Orffs „Carmina burana“, Bachs „H-Moll-Messe“, neue Chormusik von Martinu und Willa-Lobos, Händels „Judas Maccabäus“ und Chorwerke von Janáček.

Vom Rundfunk

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg setzte seine Veranstaltungsreihe „Das neue Werk“ mit Ernst Kreneks sinfonischer Zeichnung „Kette, Kreis und Spiegel“ fort. Eine Sendereihe „Die universale Sprache der neuen Musik“ wurde begonnen. In der Folge „Das alte Werk“ kam aus Hannover Monteverdis „Heimkehr des Odysseus“. Ferner erklang Buxtehudes Abendmusik „Das Jüngste Gericht.“

Radio Bremen vermittelte Musikerbriefe, gedachte Charles Gounods und Alexander Borodins. Ein Konzert des Bremer Philharmonischen Orchesters dirigierte Herbert Charlier. Dem 60jährigen Erich Sehlbach war eine Sendung gewidmet.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln führte seine Gedenksendungen für Felix Mendelssohn Bartholdy weiter, gedachte der Jubilare Bizet, Borodin, Rossini und Ernest Ansermet. Herr Sanders öffnete zum 250. Male seinen Schallplattenschrank. Sinfoniekonzerte unter Giulini und König rundeten das Programm ab.

Der Hessische Rundfunk Frankfurt brachte Ausschnitte aus den Musikfestwochen von Ascona. Ein Sinfoniekonzert war Tschaiowsky, Weber und Mendelssohn gewidmet. Otto Matzerath dirigierte Haydns „Jahreszeiten“.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart wird durch das Studio Karlsruhe vier Kammermusikabende

im Musiksaal des Bruchsalers Schlosses durchführen. Es erklang Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“. Ein Bach-Konzert aus dem Kloster Wiblingen wurde übernommen. Ein Konzert von der Reise des Rundfunk-Sinfonieorchesters durch Österreich wurde aus Salzburg übertragen. Am Cäcilientag fand eine Stunde der Hausmusik statt.

Der *Südwestfunk Baden-Baden* übertrug gemeinsam mit anderen Sendern das Konzert zum Tag der Vereinten Nationen aus New York, Paris und Genf. Italiens elektronische Musik kam zu Wort. Das Landesstudio Rheinland-Pfalz brachte verschiedene Hausmusiksendungen. Peter Gradenwitz berichtete über Aspekte der israelischen Musik. Das neue Winterprogramm verzeichnet eine Fülle von Konzerten und Opernabenden, die zur Neuproduktion vorgesehen sind.

Der *Bayerische Rundfunk München* gedachte Peter Tschaikowskys, brachte Bellinis Oper „Die Nachtwandlerin“. Ein Konzert des New Yorker Juilliard-Orchesters war Respighi und Ravel vorbehalten. Sinfoniekonzerte, Kammermusik und Querschnitte rundeten das Programm ab.

Radiotelevisione Italiana bringt in den Monaten Oktober bis Dezember im dritten Programm zahlreiche Musiksendungen, darunter Zyklen, die Rossini, Prokofieff und Carissimi gewidmet sind. Internationale Dirigenten, darunter Hermann Scherchen und Bruno Maderna, sind vertreten. Die Opernproduktion verzeichnet seltene Werke von Verdi, Cavalli und Schubert.

Radio Österreich vermittelte in seinen drei Programmen zahlreiche Konzerte, Opern und Kammermusik, darunter auch eine Huldigung für Joseph Haydn. Ferner kamen zeitgenössische österreichische Komponisten zu Wort.

Dem Schaffen von *Jürg Baur* war eine Sendung des Westdeutschen Rundfunks Köln gewidmet. Sein neues Klavierkonzert wird im Januar in Düsseldorf uraufgeführt.

Walter Jentsch war eine Musica-Viva-Sendung von Radio Bremen vorbehalten. Zur Aufführung kamen Rilke-Madrigale, zwei Motetten sowie eine Flötensuite.

Gastspiele und Konzertreisen

Igor Strawinsky dirigierte mit außergewöhnlichem Erfolg in Hamburg sein Oratorium „Threni“.

Johannes Schüler wurde eingeladen, in Paris und Bordeaux die Aufführung des „Pierrot Lunaire“ von Arnold Schönberg zu wiederholen.

Vilmos Komor leitete ein Sinfonie-Konzert der Staatskapelle Dresden.

Die *Berliner Philharmoniker* unter Herbert von Karajan führten eine Tournee durch, die sie in die Schweiz, nach Italien, Frankreich und England brachte.

Das *Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester* unter Sergio Celibidache führte zum erstenmal eine Konzertreise durch Italien durch.

Das *Bayreuther Ensemble* soll in Griechenland gastieren. Wolfgang Wagner prüfte die Voraussetzungen der Aufführungen von Wagner-Opern in antiken griechischen Theatern.

Das *Berliner Kammerorchester* unter Hans von Benda trat seine dritte Weltreise an, die nach Süd- und Mittelamerika führt.

Der *Leipziger Thomaner-Chor* unter Kurt Thomas wurde für Herbst 1959 zu einer Konzertreise nach England eingeladen.

Der *Eisenacher Bach-Chor* unternahm unter Erhard Mauersberger eine Chorfahrt in die Rhein-Pfalz.

Der *Berliner Heldenbariton Tomislav Neralic* wurde für Gastspiele an die Mailänder Scala verpflichtet.

Die farbige amerikanische Mezzosopranistin *Betty Allen* begann ihre Europa-Tournee in Braunschweig.

Der *Berliner Bariton Claude Heater* gastierte mit einem italienischen Ensemble in Kopenhagen.

Der *Berliner Organist Helmut Höing* gab 20 Orgelkonzerte in England.

Der *Bariton Dietrich Fischer-Dieskau* hat seine dritte Nordamerika-Tournee angetreten.

Erhard Mauersberger führte eine Orgelkonzertreise in Schleswig-Holstein durch.

Verschiedenes

Beim Wiederaufbau des Deutschen Opernhauses in Berlin-Charlottenburg haben sich Schwierigkeiten ergeben, da die Gesamtbaukosten von 18,6 Millionen Mark nicht ausreichen.

Das *Städtische Konservatorium Berlin* konnte seinen neuen Konzertsaal im Gebäude des ehemaligen Joachimsthalschen Gymnasiums einweihen. Er wurde nach zweijähriger Bauzeit mit einem Kostenaufwand von einer Million fertiggestellt.

Einbanddecken für den Jahrgang 1958 für *MUSICA* und auch für *MUSICA SCHALLPLATTE* werden zum Preise von je DM 2.— im Januar angefertigt. Vorbestellungen sind an den Bärenreiter-Verlag, Kassel, zu richten.

INHALT

Die mit * bezeichneten Beiträge sind bebildert

MUSICA-HAUPTBEITRÄGE

Abert, Anna Amalie: Monteverdis „Orfeo“ einst und jetzt *	5/255
Abraham, Gerald: Frühe englische Mehrstimmigkeit *	7-8/385
Badmann, Claus-Henning: Wagner — heute inszeniert *	2/76
—: Vom Genre zum Ursprung *	11/663
Bessler, Heinrich: Eine Silberstiftzeichnung von J. S. Bach *	1/5
Blom, Eric: Zwischen vierzig und fünfzig *	7-8/408
Bornefeld, Helmut: Schöpferischer Historismus (Hugo Distler) *	6/319
Busch, Fritz: Begegnung mit Dirigenten	12/718
Dibelius, Ulrich: Winfried Zillig *	11/651
Dunn, Brian: Das Musikleben in Großbritannien *	7-8/416
Ebert, Karlheinz: Tradition oder Perfektion?	3/134
Engländer, Richard: Musikalisch-theatralische Chinoiserie *	9/525
Fährwald, Hermann: Semiramis (Eine ungeschriebene Oper von Richard Strauss) *	4/204
Gardiner, Rolf: Musik in englischer Landschaft	7-8/424
Gläser, Robert: Zum sinfonischen Schaffen von Anton Bruckner *	4/191
Gradenwitz, Peter: Musikland Israel	12/721
Grössel, Heinrich: Musikalische Handwerkslehre, ein Kernproblem der Musikerziehung	12/724
Günther, Siegfried: Tonsatzlehren neuer Musik	3/138
Hauswald, Günter: Antiker Mythos bei Richard Strauss *	6/323
—/Vötterle, Karl: Großbritannien *	7-8/383
Herrmann, Joachim: Struktur und Funktion des Publikums	6/326
Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Thomas Stoltzer *	9/515
Hollander, Hans: Janáček's „Glagolitische Messe“	6/329
—: Das Engelskonzert zu Gloucester	12/715
Honolka, Kurt: Gespräche über Musik von heute	2/72
—: Bilanz unseres Musiklebens	10/580
Howes, Frank: Vaughan Williams und Walton *	7-8/405
Hudson, Frederick: Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und England im 18. und 19. Jahrhundert *	7-8/400
Kern, Ernst: Dokumente der Freundschaft (Brahms und Billroth) *	5/270
Klessmann, Eckart: Die letzten Jahre John Dowlands *	7-8/390
Koegler, Horst: Musik und Choreographie *	9/522
Krause Ernst: Der die Welt verzauberte (Giacomo Puccini)	12/731
Lange, Francisco Curt: Ein neues Musikzentrum in Lateinamerika *	11/659
Liess, Andreas: Claude Debussy und die Moderne *	3/130
Lindlar, Heinrich: Schicksalskomponenten (Bartók) *	1/9
—: Von Purcell zu Britten *	7-8/412
Marx, Karl: Schulmusik zwischen Kunst und Wissenschaft	9/511
Mohr, Ernst: Die Messe von Willy Burkhard	2/67
Moser, Hans Joachim: Musiktheorie als Musikpraxis	10/595
Nettl, Paul: Auf den Spuren von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“ *	1/14
—: Opernfestspiele des Barock *	5/261
—: Gustav Mahler als „Musikhistoriker“ *	10/592
Neupert, Hanns: Das Klaviziterium — einst und heute *	6/333
Oehlmann, Werner: Die Aufgabe des Kritikers	3/127
Oeser, Fritz: Janáček's Oper „Schicksal“ *	10/586
Redlich, Hans Ferdinand: Die Oper der armen Leute von London *	7-8/397
Reuter, Fritz: Über die Lage des musiktheoretischen Unterrichts an den Ausbildungsstätten für Musik	2/80
Sadis, Curt: Griechische Musik und der Orient	9/518
Samson, Ingrid: Grundlinien einer Kaminski-Biographie *	12/727
Seddon, James: Beim Klange des Dudelsacks *	7-8/421

Smits van Waesberghe, Joseph van: Antike und Mittelalter in unserem Tonsystem	11/655
Söhngen, Oskar: In Memoriam Fred Hamel*	1/3
Spiel, Hilde: Englands große Musikperiode	7-8/394
Stein, Fritz: Max Reger und Max Seiffert	5/259
Strauß, Harald: Jugoslawische Musik der Gegenwart	4/201
Vetter, Walther: Antike Kunst aus unserer Sicht*	10/582
Vötterle, Karl: Dr. Fred Hamel	1/1
Wiener, Annalise: Das lange Programm	5/275
—: Musik — direkt aus dem Chaos	11/665
Winckel, Fritz: Die Kunst des Dirigierens*	4/195
Worbs, Hans Christoph: Die Großstadt in der Musik	5/268
Wütschke, Johannes: Publikum und neue Musik	1/19

MUSICA-GESPRÄCH

Thema: Länderheft „Tschechoslowakei“	3/142
Hübner, Wilhelm: Böhmisches Musikanten	3/145
Komma, Karl Michael: Brief nach Prag	3/143
Thema: Echte Bildnisse von Johann Sebastian Bach	4/207
Dürr, Alfred: Probleme der Bach-Ikonographie	4/207
Besseler, Heinrich: Feststellungen zur Bach-Ikonographie	4/209
—: Die Silberstiftzeichnung von J. S. Bach im Urteil der Kenner	11/668
Thema: Zur Situation der Musiktheorie	6/337
Reuter, Fritz: Zur Klärung	6/338
Wehle, Gerhard F.: Funktionelle Stufentheorie?	6/337

MUSICA-BERICHT

Nach Veranstaltungen

Ballett 2/94, 3/163, 4/223, 5/293, 6/351, 7-8/480,
11/688, 12/758
Europäischer Musiksommer 9/529
Fernsehen 2/101, 3/167, 4/228, 6/356, 10/620,
11/689, 12/758
Funk 2/100, 3/165, 5/293, 6/355, 7-8/482,
10/619, 11/689
Konzert 2/95, 3/161, 4/225, 5/290, 6/347, 7-8/474,
10/615, 11/686, 12/755
Musik der Nationen 12/735
Musikfeste 2/99, 4/227, 5/285, 6/354, 7-8/461,
10/598, 11/672, 12/746
Musikstädte im Profil 2/86, 3/147, 4/211, 5/278,
6/340, 7-8/482, 10/620, 12/748
Oper 2/89, 3/154, 4/216, 5/287, 6/343, 7-8/470,
10/610, 11/681, 12/750
Operette 6/355, 7-8/481
Wettbewerbe 11/690

Nach Orten

Aix-en-Provence 10/604*
Altenburg 1/34, 3/160
Amsterdam 9/548*
Arezzo 1/35, 11/692
Augsburg 7-8/471, 11/687
Baden-Baden 4/225, 10/619, 11/689
Basel 3/161, 6/344, 9/553
Bayreuth 7-8/469, 10/600*

Bergamo 12/752

Bergen 9/545

Berlin 1/27, 2/89, 2/91*, 2/97, 3/148, 4/211,
4/216*, 5/280, 6/343*, 6/351, 7-8/474,
7-8/480*, 9/531, 10/613*, 10/615, 12/735*,
12/758

Besançon 11/677

Bielefeld 11/685

Bilthoven 12/747

Bloomington 7-8/481

Bonn 2/94, 2/96, 6/346*, 11/687

Bozen 11/691

Braunschweig 1/29*, 1/33, 12/754

Bregenz 10/608

Bremen 1/36, 3/155*, 7-8/467, 10/621

Brünn 4/222, 12/744

Brüssel 9/549, 10/611

Budapest 12/744

Buenos Aires 3/150, 5/285, 10/612, 10/615,
11/684, 12/749

Cheltenham 10/605

Como 12/753*

Corvey 9/543

Darmstadt 1/31*, 1/35, 2/92, 11/678*

Dessau 9/539

Detmold 1/36, 10/617, 10/618

Donaueschingen 12/739*

Dortmund 4/222, 6/345, 6/351

Dresden 4/214*, 5/282*, 6/348

Dubrovnik 10/604

Düsseldorf 1/31, 3/164, 5/290, 7-8/463 *
 Duisburg 9/535, 11/688
 Edinburg 12/740
 Eisenach 3/161
 Elmau 3/163, 9/543
 Erfurt 2/94, 11/685
 Essen 1/31, 2/95, 3/162, 5/292
 Florenz 1/34, 7-8/462, 9/554
 Frankfurt 2/98, 2/100*, 4/224, 5/288, 6/350,
 7-8/472, 10/611, 10/616
 Gelsenkirchen 3/159, 4/223, 5/292, 6/350
 Glyndebourne 9/547
 Goslar 9/539
 Greifswald 9/541
 Greiz 10/609
 Haarlem 11/691
 Hagen 3/162, 12/754
 Halberstadt 4/224
 Halle 9/537 *
 Hamburg 1/40*, 2/88, 2/97, 2/101*, 3/154,
 3/165, 4/226, 4/228*, 6/355, 6/356*, 7-8/461,
 7-8/470, 7-8/484, 11/681, 11/689, 7-8/484
 Hamm 9/542
 Hannover 1/32, 1/37, 5/289*, 7-8/484
 Heidelberg 12/753
 Heilbronn 6/354
 Helmstedt 11/680
 Helsinki 9/546
 Herford 1/39
 Hilversum 11/693
 Hitzacker 10/602 *
 Innsbruck 11/680
 Itzehoe 7-8/478
 Karl-Marx-Stadt 7-8/482, 11/684
 Kassel 3/153*, 4/220*, 4/227, 5/292, 6/350,
 11/672 *
 Kiel 5/284, 6/344 *
 Köln 1/25, 2/87, 3/159*, 5/278, 5/293, 6/356,
 7-8/476, 7-8/479, 11/682, 12/748
 Konstanz 10/607
 Kopenhagen 3/152, 9/543
 Krefeld 4/223
 Leipzig 1/38, 2/93, 2/99, 6/349, 7-8/475
 London 5/279, 10/620*, 11/683, 12/758
 Lübeck 10/607
 Lüdenscheid 1/38, 7-8/469
 Ludwigshafen 5/291
 Luzern 7-8/468, 11/675
 Magdeburg 1/37, 2/99, 4/227, 10/612*, 11/685,
 12/757
 Mailand 2/93, 4/219*, 7-8/472 *
 Mainz 7-8/479
 Mannheim 7-8/480
 Meiningen 6/347
 Mölln 10/610
 Monte Carlo 6/352 *
 Mühlhausen 1/37, 12/757
 München 1/24, 2/86, 3/167, 4/212, 4/226, 5/281,
 6/340, 9/529*, 9/536, 10/601*, 10/610,
 11/683, 11/686, 11/690, 12/755

Münster 10/618
 New York 2/102*, 3/163, 3/167, 4/218
 Nürnberg 3/149, 6/342, 9/534*, 9/540, 10/617
 Offenbach 1/40
 Oldenburg 6/353
 Passau 10/607
 Perugia 12/743 *
 Plauen 2/93 *
 Prades 9/552 *
 Prag 2/101, 3/154, 7-8/464, 7-8/477
 Reims 11/686
 Rom 12/751
 Saarbrücken 10/619
 Salzburg 9/556, 10/598*, 12/756
 Siegen 6/351
 Siena 1/35, 12/746
 Schlüchtern 1/39
 Schwerin 1/33, 4/225, 10/614, 10/616
 Schwetzingen 7-8/465 *
 Staufen 10/609
 Stockholm 9/544*, 10/620
 Straßburg 9/550, 9/553
 Stuttgart 1/30, 2/89*, 3/157*, 3/162, 5/285,
 9/531, 12/751 *
 Thale 10/609
 Tübingen 7-8/468
 Ulm 10/609
 Venedig 4/215*, 11/676*, 11/689
 Verona 10/606
 Warschau 12/742
 Weiden 5/286
 Weimar 4/222, 5/293, 6/354, 10/618, 12/755
 Wien 1/22* 3/147, 3/157, 6/347, 7-8/476,
 7-8/482, 9/555, 9/557*, 11/682, 12/750
 Wiesbaden 2/96, 3/163, 5/287*, 9/533, 12/746
 Wittenberg 2/100
 Würzburg 2/98, 3/164, 6/355, 9/537, 12/757
 Wuppertal 2/95, 3/158, 3/165, 5/291, 10/614,
 11/685
 Zürich 9/554
 Zwickau 9/542

Nach Rezensenten

Ameringen, Sylvia van 9/548*, 11/691, 11/693,
 12/747
 Bachmann, Claus-Henning 1/31, 2/88, 2/97,
 4/226, 6/344*, 6/353, 7-8/478, 9/549,
 9/552*, 12/744
 Baser, Friedrich 4/225
 Behre, Karl Heinz 9/543
 Bezzel, Dietlinde 1/39
 Billeter, Paul 3/163
 Böhm, Hans 4/214*, 5/282*, 6/348, 9/542
 Bollert, Werner 1/27, 2/89, 2/91*, 2/97, 3/148,
 4/211, 4/217*, 5/280, 6/343*, 6/351,
 7-8/474, 7-8/480*, 9/531, 10/613*, 10/615,
 12/735 *
 Breidt, Hans A. 2/98, 3/164, 6/355, 9/537,
 12/757

- Brennecke, Wilfried 3/153 *, 4/220 *, 4/227, 5/292, 6/350, 11/672 *
 Bretthauer, Otto 2/99, 10/609, 11/685
 Broch, Helmut 10/609
 Creuzburg, Heinrich 10/618
 Dadelson, Georg von 7-8/468
 Ege, Friedrich 9/546
 Ehinger, Hans 6/344
 Erdmann, Hans 1/33, 4/225, 10/614, 10/616
 Fábán, Imre 12/744
 Fahrenholtz, Ilse 9/541
 Fiechtner, Helmut A. 1/22, 3/147, 3/157, 6/347, 7-8/476, 7-8/482, 9/555, 9/557 *, 11/682, 12/756
 Franze, Johannes 3/150, 5/285, 10/612, 10/615, 11/684, 12/749
 Friedrich, Gisela 6/351
 Fröhlich, Willy 3/157 *, 12/751 *
 Gärtner, Gustav 1/37, 2/99, 4/227, 10/612 *, 12/757
 Ganss, Kurt 2/94, 3/161, 6/347, 11/685
 Ganzer, Karl 7-8/471, 11/687
 Goodwin, Noël 10/605, 12/740
 Graf, Milan 10/604
 Grebe, Karl 1/36
 Häusler, Josef 10/619
 Hartmann, Rudolf 1/34, 3/160
 Haußwald, Günter 10/598 *, 11/675 *
 Heifer, Otto 6/351
 Hellquist, Per-Anders 9/544 *
 Herrmann, Joachim 1/24, 2/86, 4/212, 4/226, 5/281, 6/340, 9/529 *, 9/536, 10/601 *, 10/610, 11/683, 11/686, 11/690, 12/755
 Hessel, Otto 4/22, 5/293, 6/354
 Heusmann, Hugo 10/602 *
 Hiltl, Wolfgang 10/607
 Hirtler, Franz 10/607, 10/608
 Honolka, Kurt 1/30, 2/89 *, 3/162, 5/285, 9/531
 Josewski, Ernst Wilhelm 9/539, 10/617
 Jung, Hans Rudolf 4/224, 10/618, 12/755
 Karsch, Albert 12/742
 Kirchberg, Klaus 9/535
 Knodt, Josef 11/685
 Kogler, Horst 9/543, 10/611, 12/758
 Kornauth, Egon 9/556, 12/756
 Koster, Ernst 1/40, 2/101 *, 3/167, 4/228 *, 6/356 *, 10/620, 11/689, 12/758
 Krause, Ernst 4/216, 7-8/464, 9/539
 Krause, Gerhard 3/152
 Kroemer, Walter 2/100
 Lange, Martin 3/149 *, 6/342, 9/534 *, 9/540, 10/617
 Laue, Hellmuth 3/162, 12/754
 Lewinski, Wolf-Eberhard von 12/753
 Liess, Andreas 10/604
 Limmert, Erich 1/32, 1/37, 5/289 *, 6/352 *, 7-8/484, 11/680
 Lindlar, Heinrich 1/25, 2/87, 2/94, 2/96, 3/159 *, 5/278, 5/293, 6/346 *, 6/356, 7-8/477, 7-8/479, 11/682, 12/748
 Luck, Friedrich Wilhelm 1/37, 12/757
 Lüttwitz, Heinrich von 1/31, 3/158, 3/164, 3/165 *, 5/290, 5/291, 7-8/463 *, 11/685, 11/688
 Luin, E. D. 1/34
 Meister, Ernst 11/680
 Mies, Paul 11/686, 11/687
 Müllmann, Bernd 10/600 *, 12/739 *
 Nettel, Paul 7-8/481
 Otto, Eberhard 7-8/469
 Piersig, Fritz 3/155 *
 Poppe, Paul 5/286
 Püschel, Eugen 2/93 *, 7-8/482, 11/684
 Quoika, Rudolf 10/610
 Rabach, Edgar 5/284
 Rehm, Wolfgang 9/537 *
 Reich, Willi 3/161, 7-8/468, 9/553, 9/554, 11/675
 Reisfeld, Bert 2/102 *, 4/218
 Rinaldi, Mario 12/751
 Roos, Wilhelm 10/609
 Rosenthal, Harold 5/279, 9/547, 10/620 *, 11/683, 12/741
 Scrinzi, Fritz 10/606, 11/691, 11/692, 12/746, 12/752
 Sievers, Gerd 2/96, 3/163, 7-8/479, 10/607
 Silbermann, Alphons 4/223
 Svendsen, Victor Rostin 9/545
 Schaub, Bernhard 1/39
 Schmidt, Heinrich 2/95, 3/159, 3/162, 4/222, 4/223, 5/292, 6/345, 6/350, 10/614
 Schmiedel, Peter 1/38
 Schramm, Wolfgang 6/354
 Schweizer, Gottfried 1/40, 2/98, 2/100 *, 4/224, 5/287 *, 5/288, 6/350, 7-8/472, 9/533, 10/611, 10/616, 12/746
 Steger, Werner 5/291, 7-8/465 *, 7-8/480
 Steger, Wilhelm 10/619
 Stephan, Hans 7-8/467, 10/621
 Strauß, Harald 9/550, 9/553, 11/677
 Trommer, Max 10/609
 Trumpff, Gustav Adolf 1/31, 1/35, 2/92, 11/678
 Ulbricht, Siegfried 1/38, 7-8/469
 Ungerer, I. D. 2/93, 4/215 *, 4/219 *, 7-8/462, 7-8/472 *, 9/554, 11/676 *, 11/689, 12/743 *, 12/753 *
 Völkens, Jürgen 3/163, 9/543
 Výborný Zdeněk 1/34, 2/101, 3/154, 4/222, 7-8/477
 Wagner, Klaus 3/154, 3/165, 7-8/461, 7-8/471, 7-8/484, 11/681
 Wehnert, Martin 2/93, 2/99, 6/349, 7-9/475
 Weyand, Adolf 9/542
 Wöhler, Willi 1/29, 1/33, 12/754
 ferner: 6/355, 9/549, 10/618, 11/689

Nach Komponisten

- Abendroth, Walter: 4. Symphonie 6/350
 Adame, Adolphe: Giselle 10/608
 Alain, Jehan: Suite für Orgel 9/540
 d'Alessandro, Raffael: Tema variato 7-8/484
 Apostel, Hans Erich: Requiem 7-8/483, 9/551
 —: Streichquartett 9/551
 Arma, Paul: Divertimento 1/36
 Atterberg, Kurt: Barocco-Suite 7-8/482
 Auric, Georges: Der Weg zum Licht 1/37
 Baaren, Kees van: Sinfonia 12/747
 Bach, Johann Sebastian: Hohe Messe 6/350, 6/354, 9/532, 9/541
 —: Matthäus-Passion 6/354
 —: „Jesu meine Freude“ 7-8/470, 9/540
 —: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ 7-8/470
 —: „Was mir behagt“ 9/542
 —: Klavierübung 9/532
 —: Goldberg-Variationen 9/542
 —: Italienisches Konzert 9/553
 —: Chromatische Fantasie 12/741
 —: Brandenburgische Konzerte 9/553
 —: 4. Brandenburgisches Konzert 9/545
 —: 6. Brandenburgisches Konzert 10/559
 —: Klavierkonzert d-Moll 9/553
 —: Sonate für Violine und Klavier E-Dur 9/553
 —: Solosonate für Violoncello 9/553
 —: Toccata d-Moll 12/741
 —: Fantasie und Fuge c-Moll 9/540
 Badings, Henk: Elektronisches Ballett 6/352
 —: 8. Symphonie 9/549
 Bäck, Sven-Erik: Kammerinfonie 10/619
 Barber, Samuel: Vanessa 4/218, 10/598 *
 —: Ouvertüre zu „Comedy of manners“ 4/225
 Barraud, Henri: Symphonie 9/551
 Bartók, Béla: Der wunderbare Mandarin 1/23, 10/614
 —: Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta 2/96
 —: Contrasts 5/282
 —: Tanzsuite 6/351, 7-8/476
 —: Streichquartette 7-8/468, 12/741
 —: Cantata profana 9/555
 —: Vier Orchesterstücke 12/744
 —: 1. Orchestersuite 12/744
 —: 2. Klavierkonzert 12/744
 —: Violinkonzert 9/554, 12/744
 Baumann, Max: Die schöne Seilerin 12/737
 Beethoven, Ludwig van: Missa solemnis 10/608
 —: Fidelio 10/598
 —: 7. Symphonie 10/619
 —: 9. Symphonie 5/279, 5/285
 —: 4. Klavierkonzert 12/741
 —: Diabelli-Variationen 10/616
 —: Appassionata 12/749
 —: Sonate op. 69 9/552
 Bellini, Vincenzo: Der Pirat 7-8/473 *
 —: Sonnambula 10/608
 Ben-Haim, Paul: Sinfonische Fragmente 9/541
 —: Sonate für Solovioline 11/678
 Berg, Alban: Wozzeck 1/33, 3/149, 12/748
 —: Lulu 12/738
 —: Lyrische Suite 2/88
 —: Drei Orchesterstücke 5/280
 Berio, Luciano: Perspectives 5/278
 —: Serenata I 5/278
 —: Sequenza für Soloflöte 11/679
 Bernasconi, Andrea: Der Triumph des Lichts 7-8/469
 Bettarini, Luciano: Heimkehr 12/753
 Beyer, Frank M.: Concerto für Orchester 5/284
 Bernstein, Leonhard: Francy Free 9/534
 Berlioz, Hector: Die Trojaner 9/545
 Bialas, Günter: Violinkonzert 11/675
 —: Quodlibet 1/36
 —: Romanzero 4/227
 —: Indianische Kantate 10/618
 —: Sieben Lieder nach Garcia Lorca 10/618
 —: Streichtrio 10/618
 Bizet, Georges: Carmen 4/217 *, 6/356 *, 11/684, 12/750
 Blacher, Boris: Der Mohr von Venedig 4/225, 6/352 *
 —: Bratschenkonzert 7-8/474
 —: Klavierkonzert 10/620
 Blomdahl, Karl-Birger: Minotauros 9/545
 —: Sisyphe 10/619
 Böckmann, Alfred: Die Bürger von Schilda 4/224
 Bononcini, Anton Maria: Stabat Mater 12/746
 Bononcini, Giovanni: Magdalena im Hause des Pharisäers 12/746
 Borodin, Alexander: Fürst Igor 1/34, 9/534
 Borris, Siegfried: Trio für Oboe, Fagott und Klavier 12/737
 Boulez, Pierre: 3. Klaviersonate 1/35, 5/278, 10/604
 —: Le visage nuptial 2/87
 —: Improvisations sur Mallarmé 3/166, 10/604
 —: Le Soleil des eaux 11/679
 —: Poésie pour pouvoir 12/739
 Bräutigam, Helmut: Tänzerische Suite 7-8/482
 Brahms, Johannes: 2. Sinfonie 7-8/462, 10/616
 —: 4. Sinfonie 7-8/462
 —: 1. Klavierkonzert 7-8/461, 7-8/478, 12/751
 —: 2. Klavierkonzert 7-8/462
 —: Haydn-Variationen 7-8/462
 —: Doppelkonzert für Violine und Violoncello 7-8/462
 —: Die schöne Magelone 9/553
 —: Klavierfantasien op. 116 9/552
 —: Klarinettenquintett 9/543
 Britten, Benjamin: Der kleine Schornsteinfeger 2/87
 —: The Turn of the Screw 2/92
 —: Albert Herring 3/148
 —: Die im Schatten leben 4/224, 7-8/469
 —: Der Pagodenprinz 5/281
 —: Raub der Lukrezia 6/343 *, 9/544
 —: Die Bettleroper 7-8/464
 —: Variationen über ein Thema von Purcell 9/544
 —: Illuminations 3/147
 Bruckner, Anton: Nullte Symphonie 4/227
 —: 4. Symphonie 12/741
 —: 5. Symphonie 9/541
 —: 7. Symphonie 10/607
 —: 8. Symphonie 10/618
 —: 9. Symphonie 4/227
 —: Messe in f-Moll 10/608
 —: Te Deum 4/227, 10/608
 Bruckner, Melchior Hans: Burlesca Bavaria 11/687
 Bruins, Theo: Klaviersonate 12/747
 Bruns, Victor: Neue Odyssee 11/685
 Buchi, Valentino: Quartett 9/551
 Büdiger, Fritz: Himmelfahrt Christi 4/213
 —: Pfingstatorium 9/536
 Burkhard, Willy: Verkündigung Mariae 6/348
 —: Till Ulenspiegel 7-8/467, 10/619
 Busoni, Ferruccio: Brautwahl-Suite 12/751
 Butting, Max: Sinfonie in einem Satz 6/354
 —: 8. Streichquartett 9/539
 Buxtehude, Dietrich: Das jüngste Gericht 1/38
 Cage, John: Prepared Piano-Etuden 12/742
 —: Concerto for piano and orchestra 12/748
 Cardew, Cornelius: Streichtrio II 1/27
 Casella, Alfredo: Der große Krug 7-8/482
 Castiglioni, Nicolo: Ouverture in tre tempi 9/551
 Chailley, Jacques: Die Dame und das Einhorn 7-8/469
 Charpentier, Gustave: Louise 9/545
 Chatschaturjan, Aram: 2. Symphonie 3/151
 —: Der Kaukasische Gefangene 10/599
 Chavez, Carlos: 4. Sinfonie 3/151
 —: 5. Sinfonie 3/152
 —: Toccata für Schlaginstrumente 12/735
 Chemin-Petit, Hans: 90. Psalm 1/38
 Cherubini, Luigi: Medea 11/675 *, 12/738
 Cikker, Jan: Fürst Bajazid 5/287 *
 —: Concertino für Klavier und Orchester 7-8/482, 11/684
 Cilensek, Johann: 2. Sinfonie 2/99
 —: 4. Sinfonie 6/354
 Ciry, Michel: Klavierkonzert 9/551
 Clementi, Aldo: Klavierkomposition 12/756
 Dallapiccola, Luigi: Cinque Canti 1/27
 —: Variationen für Orchester 3/147
 —: Der Gefangene 7-8/471
 —: Tre Laudi 9/541
 —: Job 9/55
 —: Gesänge nach altgriechischen Texten 11/679
 Damase, J. M.: Piège de lumière 1/24

- David, Johann Nepomuk: Deutsche Messe 1/39
 —: Duo concertante 2/100
 —: Concertino für Violine und Streichorchester 6/341
 —: 5. Symphonie 9/532
 —: Requiem chorale 9/532
 Debussy, Claude: Drei Nocturnes 3/165
 Degen, Helmut: Sinfonisches Spiel II 5/285
 Delgada, Juan und Sylvain, Jules: Keine Zeit für Liebe? 6/355
 Dessau, Paul: Die Erziehung der Hirse 2/99
 —: Verhör des Lukullus 4/214 *
 Distler, Hugo: Konzertstück für Klavier 2/89, 10/617, 11/675
 —: Das Lied von der Glocke 10/617
 —: Mörike-Chorliederbuch 11/674
 Donizetti, Gaetano: Rita 3/150
 —: La Favorita 10/606
 Dresden, Sem: François Villon 9/548 *
 Driessler, Johannes: Violoncellokonzert 6/351
 —: Gaudia mundana 7-8/467
 Dubois: Etoiles brûlées 10/604
 Dvořák, Antonín: Armida 2/101
 —: Rusalka 6/346 *, 12/754
 —: Dimitrij 6/355
 —: Stabat mater 9/555
 Ebert, Friedrich: Suite für Klavier 12/757
 Egk, Werner: Die Zaubergeige 1/31
 —: Der Revisor 3/159, 4/216, 5/281, 9/534
 —: Abraxas 4/214
 —: Joan von Zarissa 7-8/481
 —: Das Zauberbett 10/611
 Einem, Gottfried: Der Prozeß 7-8/472
 —: Medusa 1/22 *, 7-8/480 *,
 —: Konzert für Orchester 3/151
 Elgar, Edward: Traum des Geronthus 12/744
 Engelmann, Hans Ulrich: Nocturno 11/679
 Erdmann, Eduard: 3. Symphonie 10/615
 Exton, John: Fünf Klavierstücke 10/606
 Farkas, Ferenc: Sonate für Violine und Klavier 1/36
 Fauré, Gabriel: Requiem 9/555
 Ferrari, Giorgio: Cappuccia 12/753
 Fiebig, Kurt: „Et unam Sanctam“ 2/97
 Finke, Fidelio F.: Orchestersuite 6/354
 Flothuis, Marius: Symphonische Musik 9/549
 Fontijn, Jaqueline: Deux Rondels de Charles d'Orléans 12/747
 Fortner, Wolfgang: The Creation 4/211, 4/213
 —: Zwischenspiele und Ekloge der Mutter 5/285
 —: Corinna 12/738
 Francaix, Jean: Dämmerstunde im Kaffeehaus 1/37
 Franci, Carlo: Der Kaiser 12/753
 Friedrich der Große: 2. Flötenkonzert 7-8/469
 Frotscher, Karl: Psalmen-Motette 6/348
 Frumerie, Gunnar de: Vita nova 9/545
 Furtwängler, Wilhelm: 2. Sinfonie 3/162
 Fussan, Werner: Concertino für Flöte und Streicher 7-8/479
 Gebhard, Max: Lukas-Passion 6/342
 Gebhardt, Rodus: Musik für Flöte und Streicher 11/687
 —: Sonate für Violine und Klavier 12/757
 Geißler, Fritz: Italienische Lustspielouvertüre 2/99
 Genzmer, Harald: Symphonie 9/535
 Gerster, Ottmar: 2. Sinfonie 2/99
 —: Klavierkonzert: 7-8/482
 Gielen, Michael: Sechs Lieder 7-8/483
 Giffel, Herbert: Der Eseltreiber von Teramo 11/674
 Gluck, Christoph Willibald: Iphigenie auf Tauris 1/27
 —: Orpheus und Eurydike 4/219 *, 9/544 *, 10/620
 —: Merlins Insel 5/293
 —: Alkestis 9/547
 Goetz, Hermann: Der Widerspenstigen Zähmung 9/553
 Gould, Morton: Kleines Konzert für Klavier und Orchester 3/152
 Gounod, Charles: Margarete 6/341
 Greene, Maurice: The Song of Deborah und Barak 9/536
 Griesbach, Karl Rudi: Kleider machen Leute 5/283
 Griffes, Charles: Poem for Flute and Orchestra 4/226
 Gurliitt, Manfred: Nana 6/345
 Haas, Joseph: Die Seligen 2/98
 Händel, Georg Friedrich: Rodelinde 1/26, 12/754
 —: Julius Cäsar 7-8/466
 —: Ottone 9/538
 —: Tamerlan 9/538 *
 —: Messias 9/536, 9/555, 12/744
 —: Jephtha 2/96
 —: Das Alexanderfest 9/538
 —: Belsazar 12/744
 —: Cäcilien-Ode 9/538
 —: Blockflötensonate C-Dur 11/674
 Halasz, Kalmann: Streichquartett 7-8/476
 Hamilton, Jan: The Bermudas 5/280
 Hanell, Robert: Die Spiellose 2/94
 Hauk, Günter: Doppelkonzert für Klarinette und Waldhorn 7-8/482
 —: Villon-Balladen 7-8/482
 Hanuš, Jan: Konzertsymphonie c-Moll 7-8/477
 Harris, Roy: Symphonie 9/556
 —: 3. Symphonie 9/615
 Hartig, Heinz-Friedrich: Kleine Sonate für Klavier 12/737
 Hartmann, Karl Amadeus: Des Simplicius Simplicissimus Jugend 10/614
 —: Requiem-Symphonie 6/356
 —: 6. Symphonie 7-8/474, 12/749
 Hashagen, Klaus: Klavierlieder 11/681
 Haubensack-Ramati, Roman: Chants et Prismes 3/166
 —: Recitativo and Aria for Cembalo and Orchestra 4/212
 Hauer, Josef Matthias: Wandlungen 2/88
 —: Romantische Phantasie 3/147
 Haydn, Josef: Die Jahreszeiten 3/147
 —: Die Schöpfung 12/741
 Heger, Robert: Purcell-Suite 7-8/469
 Heiß, Hermann: Configurationen 11/679
 Helgason, Hallgrímur: Suita arctica 7-8/482
 Henrich, Hermann: Amphitryon 10/612 *
 Henze, Hans Werner: Boulevard-Solitude 3/158
 —: König Hirsch 4/217
 —: Tancred und Cantylène: 5/285
 —: Nachtstücke und Arien 9/535, 10/615
 —: Rosa Silber 12/748
 —: Undine 12/758
 Heroldt, Bruno: „Herr bleibe bei uns“ 6/349
 Hessenberg, Kurt: Konzert für Orchester 6/350
 —: „Allein zu dir, Herr Jesus Christ“ 10/616
 —: Toccata, Fuge und Ciaconna 10/616
 —: Chorlieder 11/681
 Hindemith, Paul: Mathis der Maler 7-8/478
 —: Cardillac 2/93 *, 3/153
 —: Das Nusch — Nusch 4/212
 —: Dämon 9/555
 —: Für die, die wir lieben 1/28
 —: „Apparebit repentina dies“ 10/616
 —: „Ite, angeli velocis“ 10/617
 —: Zwölf Madrigale 12/750
 —: Philharmonisches Konzert 11/675
 —: Die vier Temperamente 6/353
 —: Oktett 12/737
 —: 6. Streichquartett 10/621
 Hirte, Rudolf: Klavierkonzert 2/99
 Hoddinott, Alun: Konzert für Harfe 10/605
 Honegger, Artur: König David 1/32, 9/539, 9/549
 —: Prélude, Arioso, Fughette über B-A-C-H 9/541
 —: Pacific 231 10/615
 Horký, Karel: Jan Hus 4/222
 Hovland, Egil: Trompetenkonzert 9/551
 Hoyhaness, Allan: Gebet des Heiligen Gregor 10/616
 Huber, Klaus: Oratio Mechtildis 9/551
 Ibert, Jaques: La ballade de la geôle de Reading 6/353
 Ives, Charles: Three places in New England 6/340
 Jacobi, Wolfgang: Studien für Violine 12/757
 Janáček, Leoš: Aus einem Totenhaus 5/289 *, 7-8/465
 —: Das schlaue Füchlein 7-8/472 *
 —: Katja Kabanova 9/534
 —: Die Sache Makropoulos 9/549
 —: Schicksal 12/745, 12/751 *
 —: Glagolitische Messe 5/282, 5/286, 7-8/465, 9/555
 —: Sinfonietta 1/38
 —: Streichersuite 7-8/465
 Jarnach, Philipp: Musik mit Mozart 4/211
 Jelinek, Hanns: Concertino 3/147
 —: Symphonia concertante 7-8/483
 Jeremiáš, Otokar: Die Brüder Karamasow 1/34, 7-8/465
 Jochum, Otto: Cantica sacra 5/291

- Jolivet, André: Klavierkonzert 4/212
 Kabeláč, Miloslav: Mysterium der Zeit 3/154
 Kalás, Julius: Fest in Coqueville 5/284
 Kardoš, Dezider: Ostslowakische Ouvertüre 7-8/482
 Karkoschka, Erhard: Das Feuer 5/286
 Kaufmann, Walter: The Research 7-8/481
 Kelemen, Milko: Igre 9/551
 Kersters, Willem: Vier Bagatellen, Sinfonia Concertante 12/747
 Ketting, Otto: Due Canzoni per orchestra 12/747
 Killmayer, Wilhelm: Kammermusik für Jazzinstrumente 4/212
 —: Canti amori 11/680
 Kittler, Richard: Konzert 11/676
 Klebe, Giselher: Violoncellokonzert 7-8/484
 —: Menagerie 12/736
 Kodály, Zoltán: Duo für Violine und Violoncello 5/282
 —: Psalmus hungaricus 9/539, 9/555
 —: Budapesti Te Deum 9/555
 König, G. M. Essay 5/278
 Komma, Karl Michael: Klavierkonzert 2/87
 —: Psalmenkantate 11/686
 Koppel, Hermann David: Ternio 3/153
 Kox, Hans: Flötenkonzert 12/747
 Krebs, Helmut: Rodin-Kantate 10/603
 Krenek, Ernst: Karl V. 7-8/463 *
 —: Lamentatio Jeremiae Prophetae 11/675
 —: Kantate von der Vergänglichkeit des Irdischen 9/556
 —: Sestina 12/736
 —: Kette, Kreis und Spiegel 3/161, 5/279
 —: 1. Symphonie 2/89
 —: Symphonische Elegie 7-8/483
 —: Violinkonzert 9/535
 —: 5. Klaviersonate 7-8/468
 Kubizek, Augustin: Satz für Orchester 7-8/483
 Kurz, Siegfried: Konzertante Musik 7-8/482
 Kurzbach, Paul: Cembalokonzert 6/354, 7-8/482
 Lalo Edouard: Noir et Blanc 1/24
 Langlais, Jean: Suite Médiévale 9/541
 Leeuw, Ton de: Sonate für zwei Klaviere 12/747
 Le Flem, Paul: 2. Symphonie 11/677
 Lehner, Franz Xaver: Die Bajuwaren 11/683
 —: Streichquartett 2/98
 —: Sonate für Violine, Oboe und Klavier 12/757
 Leinert: 3. Sonate für Orgel 11/681
 Leoncavallo, Ruggiero: König Oedipus 12/747
 Lhotka, Fran: Der Teufel im Dorf 9/534
 Lidholm, Ingvar: Musik für Streicher 9/545, 10/619
 —: Ritornelle 9/551
 Liebermann, Rolf: Schule der Frauen 5/284, 7-8/470, 10/622
 —: Furioso für Orchester 7-8/482, 12/749
 —: Konzert für Jazzband und Orchester 9/551, 10/622
 Ligeti, György: Artikulation 5/278
 —: Incontri 5/278
 —: Métamorphoses Nocturnes 7-8/476
 Lohse, Fred: Divertimento für Streichorchester 2/99
 Lortzing, Albert: Der Waffenschmied 1/25
 —: Hans Sachs 10/609
 —: Der Wildschütz 12/741
 Lothar, Mark: Rappelkopf 10/610
 Luteslawski, Witold: Konzert für Orchester 7-8/482
 —: Musique funèbre 12/743
 Maderna, Bruno: Continuo 5/278
 Mahler, Gustav: 8. Symphonie 9/529
 Mainardi, Enrico: Prologo, Aria e Finale 11/676
 Malawski, Arthur: Trio 9/551
 Martiano, Salvatore: Chansons innocents 12/756
 Martin, Frank: In terra pax 7-8/478, 9/539
 —: Sechs Monologe von Hugo von Hofmannsthal 10/618
 —: Ouverture en Rondeau 11/676
 —: Études für Streichorchester 5/292
 —: Sonata de chiesa für Viola d'amore 9/541
 Martinet, Jean Louis: Sieben Gesänge 9/551
 Martinu, Bohuslav: Gilgamesch-Epos 3/161
 —: Die Heirat 11/689
 Martirano, Salvatore: Contrasto 3/147
 Matsudaira: Klangfiguren 6/356
 Mauersberger, Rudolf: Dresdner Requiem 6/349
 —: Evangelische Messe 6/349
 Mendelssohn Bartholdy, Felix: 4. Sinfonie 9/550
 Menotti, Gian Carlo: Amahl 3/167
 —: Sebastian 4/223
 —: Maria Golovin 10/611
 —: Konzert für Klavier und Orchester 1/37
 Messiaen, Olivier: Turangalila-Sinfonie 4/211
 —: Rhythmus-Etuden 1/27
 —: Livre d'orgue 4/211
 Meulemans, Arthur: Orgelkonzert 11/692
 Meyerowitz, Jan: The Glory around his head 1/40
 Milhalovici, Marcel: Thesus zu Ehren 12/748
 Milhaud, Darius: La Création du Monde 6/351
 —: 6. Symphonie 9/552
 —: 8. Symphonie 11/689
 —: 2. Violinkonzert 11/677
 —: Fiesta 12/736
 Minkus, Leon: Don Quichote 9/534
 Monteverdi, Claudio: Die Heimkehrer des Odysseus 9/529
 Mohaupt, Richard: Der grüne Kakadu 11/681
 —: Trilogie für Mezzosopran und Orchester 2/97
 Moroi, Makoto: Sechs Gesänge 9/551
 Mozart, W. A.: Ascanio in Alba 7-8/484
 —: Entführung aus dem Serail 1/28, 10/602
 —: Così fan tutte 3/157, 5/289, 10/598, 12/755
 —: Don Giovanni 3/167, 10/604
 —: Die Hochzeit des Figaro 3/157, 9/530 *, 9/531, 9/547, 10/598, 11/685
 —: Die Zauberflöte 3/157, 10/604 *
 —: Requiem d-Moll 9/537
 —: Krönungsmesse 9/531
 —: Litaniae de venerabile altaris sacramento 9/531
 —: Arie „Nehmt meinen Dank ihr holden Gönner“ 9/537
 —: Arie „Voi avete un cor fedele“ 9/537
 —: Jupiter-Symphonie 7-8/469, 9/537
 —: Linzer Symphonie 11/688
 —: Symphonie B-Dur 11/688
 —: Symphonie g-Moll 9/537
 —: Klavierkonzert B-dur 1/38
 —: Klavierkonzert d-Moll 9/550
 —: Hornkonzert Es-Dur 11/688
 —: Fagottkonzert B-Dur 11/688
 —: Adagio und Fuge c-Moll 7-8/469
 Mussorgski, Modest: Chowantschina 3/160
 —: Jahrmarkt von Sorotschintzy 3/161
 —: Boris Godunow 10/613 *, 11/685
 —: Bilder einer Ausstellung 10/616
 Nabokow, Nikolas: Die letzte Blume 12/758
 Nielsen, Carl: 5. Symphonie 3/163
 Nono, Luigi: La terra e la compagna 3/166
 —: Cori di Didone 11/679
 Offenbach, Jacques: Hoffmanns Erzählungen 1/22 *, 3/148
 —: Orpheus in der Unterwelt 3/159 *
 —: Die Straßensänger 6/341
 Ohana, Maurice: Prométhée 7-8/484
 Orff, Carl: Der Mond 4/213
 —: Lamenti 7-8/465 *
 —: Carmina burana 9/540, 9/556
 Ostrčil, Otakar: Kreuzweg 7-8/482
 Otte, Hans: Realisationen 3/162
 Otterloo, Willem van: Sinfonietta 4/213
 Palestrina, Giovanni: Missa Papae Marcelli 3/147
 Parrott, Ian: Konzert für Englisch Horn 10/606
 Pepping, Ernst: Jesus und Nikodemus 9/542
 —: Zwei Orchesterstücke über ein Chanson des Binchois 12/735
 Pepusch, Johann Christoph: Beggar's Opera 10/602 *
 Perti, Giacomo Antonio: Moses 12/746
 Pfitzner, Hans: Palestrina 6/344 *
 Piccini, Nicola: La Cecchina 1/37
 Piccioli, Giuseppe: Concertino für Klavier 7-8/482
 Pizzetti, Ildebrando: Mord im Dom 4/220
 Poulenc, Francis: Gespräche der Karmeliterinnen 2/102
 Pousseur, Henri: Scambi 5/278
 Prokofieff, Serge: Die Verlobung im Kloster 2/93, 10/614
 —: Krieg und Frieden 2/101
 —: Die Liebe zu den drei Orangen 5/282 *
 —: Romeo und Julia 5/293, 11/689
 —: Der verlorene Sohn 9/541
 —: 3. Symphonie 7-8/478
 —: 2. Violoncello-Konzert 3/154

- Puccini, Giacomo: Madame Butterfly 1/40 *, 9/534
 —: Tosca 9/534
 —: Manon Lescaut 9/534
 —: Turandot 9/555, 10/606, 10/612, 11/685
 Pugini, Cesare: Grand Pas de Quatre 2/95
 Purcell, Henry: Dido und Aeneas 12/753 *
 Radic, Dusan: Divertimento 6/351
 Rameau, Jean Philippe: L'Impatience 11/674
 Rantavaara, E.: Previavata 9/551
 Rapf, Kurt: Die sieben Freuden Mariae 11/680
 Raphael, Günther: Motette auf Worte des Hebräerbriefes 6/348
 —: Auferstehung Jesu 6/348
 —: Zoologica 9/536
 Ravel, Maurice: Die spanische Stunde 4/224
 —: Bolero 12/748
 —: Klavierkonzert 9/550
 Reger, Max: 100. Psalm 1/28
 —: „O wie selig“ 5/287
 —: Konzert im alten Stil 5/287
 —: Böcklin-Suite 5/287
 —: Fantasie und Fuge d-Moll 9/540
 Reich, F. W.: Fünf Chorsätze 9/540
 Reimann, Aribert: Drei Gedichte von Octavio Paz 12/737
 Reizenstein, Franz: Präludien und Fugen 10/606
 Respighi, Ottorino: Römische Feste 9/550
 Reutter, Hermann: Die Brücke von San Luis Rey 7-8/472
 —: Der große Kalender 3/148
 —: Prozession 2/96
 —: Späte Gedichte von Ricarda Huch 5/292
 Revueltas, Silvestre: Sensemaya 2/89
 Ridout, Alan: Liederkreis 10/606
 Riede, Erich: Yü-Nu 4/222
 Riedl, Josef Anton: Stück für Streicher, Klaviere und Schlagzeug 11/686
 Riethmüller, Helmut: Sinfonietta serena 2/98
 Riisager, Knudåge: Das Mond-Rentier 9/544
 Rimsky-Korssakow: Scheherazade 7-8/482
 Roselius, Ludwig: Friesische Musik 12/757
 Rosenberg, Hilding: Louisville-Concerto 10/619
 Rossini, Giachino: Der Barbier von Sevilla 9/549, 10/604
 —: Donna del lago 7-8/462
 —: Comte Ory 9/547
 Rößler, Ernst Karl: Introductione ostinata 1/39
 —: Jamunder Cantional 1/39
 —: Geistliches Konzert 1/39
 Roussel, Albert: Bachus und Ariadne 6/357
 —: Elpenor 10/616
 Rubras, Edmund: 7. Sinfonie 5/280
 Rudolf, Bert: Die acht Gesichter am Biwasee 3/164
 Sachsse, Hans Wolfgang: Musik für zwei Klaviere 7-8/482
 Saint-Saëns, Camille: 3. Symphonie 11/692
 Sangiorgi, Alfredo: San Giovanni decollato 12/752
 Santos, Joly Braga: Klavierquartett 2/98
 Scarlatti, Alessandro: Il Trionfo del Cuore 1/35, 9/544
 Scarlatti, Domenico: Corrida 1/24
 Schäfer, Karl: 2. Konzert 11/680
 Schat, Peter: Septett 9/551
 Schibler, Armin: Musik zu einem imaginären Ballett 11/676
 Schiske, Karl: 3. Symphonie 7-8/483
 Schmidt, Friedrich: Der Faden der Ariadne 9/535 *
 Schmidt, Werner Albert: Tollhausballade 11/686
 —: Cassation 11/687
 Schmitt, Flerent: 2. Symphonie 9/551
 Schoeck, Othmar: Pentheseilea 2/90 *
 Schönberg, Arnold: Jakobsleiter 3/166
 —: Ein Überlebender von Warschau 6/349, 6/356
 —: Von heute auf morgen 7-8/483, 9/548
 —: Die glückliche Hand 12/735
 —: Herzgewächse 1/27
 —: Erwartung 9/548
 —: Verklärte Nacht 9/533
 —: Fünf Orchesterstücke op. 16 5/281
 —: Variationen für Orchester op. 31 7-8/483, 9/549
 —: Drei kleine Stücke für Kammerorchester 3/166
 —: Bläserquintett op. 26 4/213
 —: Streichtrio op. 45 1/27
 —: Sechs kleine Klavierstücke 1/27
 Schoenholtz, Karl: Musikantenballade 9/536
 Schollum, Robert: Drei Shakespeare-Sonette 7-8/483
 Schostakowitsch, Dimitri: 9. Symphonie 10/616
 —: 11. Symphonie 6/349
 —: 4. Streichquartett 9/539
 —: Quiet City 9/545
 Schubert, Franz: Die Wunderinsel 3/157 *
 —: Lazarus 7-8/478
 —: Oktett 12/741
 —: Wanderer-Phantasie 10/616
 Schütz, Heinrich: Lob- und Dankpsalmen 11/674
 Schumann, Robert: Gedichte der Maria Stuart 9/542
 —: 3. Sonate für Violine und Klavier 4/226
 Schwarz-Schilling, Reinhard: Concerto per organo 9/540
 Sciamarella, Valdo: Marianne aus Lima 3/151
 Searle, Humphrey: Tagebuch eines Irren 12/738
 Sehlbach, Erich: 1. Symphonie 2/95
 —: Wilhelm-Busch-Kantate 9/543
 —: Sonate für Violoncello und Klavier 5/292
 Seiber, Mátyás: Tre Pezzi 10/605
 Serocki, Kasimierz: Musique concertante 12/743
 Shapey, Ralph: Concerto für Klarinette 9/551
 Sibelius, Jean: Der Schwan von Tuonela 4/225
 —: Kullervo-Symphonie 9/546
 —: 2. Symphonie 10/619
 —: 4. Symphonie 9/546, 10/607
 —: 5. Symphonie 9/546
 Siedel, Mathias: Te Deum 11/674
 —: Zwischenspiele zu Schütz-Psalmen 11/674
 Smetana: Bedřich: Dalibor 3/155 *
 —: Zwei Witwen 4/220 *
 —: Die verkaufte Braut 10/608, 12/753
 Sokala, Milos: Symphonische Variationen 9/551
 Spies, Leo: Apollo und Daphne 4/225
 —: Sinfonie in D 6/354
 Spisak, Michael: Concerto giocoso 12/743
 Spilling, Willy: Musik über B-A-C-H 6/342
 Spitzmüller, Alexander: Das Tagebuch 4/223
 Staempfli, Edward: Flötenkonzert 5/280
 Stockhausen, Karlheinz: Gruppen für drei Orchester 5/278, 12/739
 —: Zeitmaße 9/551
 Strauss, Richard: Feuersnot 10/602
 —: Josephslegende 10/602 *
 —: Salome 6/347
 —: Elektra 10/620
 —: Ariadne auf Naxos 9/547, 9/549
 —: Arabella 10/598
 Strawinsky, Igor: Geschichte vom Soldaten 10/603
 —: Feuervogel 3/165 *, 11/675
 —: Petruschka 10/608
 —: Les Noces 7-8/475
 —: Fuchs 9/555
 —: Orpheus 2/95, 9/534
 —: Oedipus Rex 2/87
 —: The Rake's progress 9/547
 —: Agon 3/162, 3/163, 4/211, 6/356, 7-8/480
 —: Threni 11/676 *
 —: Messe 10/616
 —: Bachs Choralvariationen über „Vom Himmel hoch, da komm ich her“ 9/541
 —: Symphonie in C 7-8/475
 —: Symphony in three movements 3/147
 Striegler, Kurt: Kleine Passion 6/349
 Strohhad, Siegfried: Lieder 7-8/467
 Suchon, Eugen: Kruthava (Katrena) 4/216, 12/755
 Suk, Josef: Unter dem Apfelbaum 7-8/478
 Sutermeister, Heinrich: Titus Feuerfuchs 6/344
 —: Dem Allgegenwärtigen 9/535
 —: Max und Moritz 9/540
 Takacs, Jenő: Violinsonate 5/282
 Taras, John: Octet 12/741
 Telemann, Georg Philipp: Quartett e-Moll 11/674
 Teuscher, Wolfgang: Serenade für Streichorchester und Klavier 11/687
 Thärichen, Werner: Anaximanders Ende 12/738
 Thieme, Karl: De profundis 9/540
 Thilman, Johannes Paul: Sonata für Streichorchester 7-8/482
 Tippet, Michael: Ein Kind unserer Zeit 5/291
 Togni, Camillo: Fantasia Concertante 5/278
 —: Flötensonate 12/756

- Trapp, Max: Streichquartett 2/98
 —: Klaviersonatine 2/98
 —: Klavierquintett 2/98
 Tschaikowsky, Peter: Swanensee 1/23, 1/26, 10/608
 —: Streicherserenade 4/226
 —: Thema und Variationen 9/533
 —: Ouvertüre zu „Romeo und Julia“ 10/618
 —: Sinfonie pathétique 10/618
 Tsougopoulos, Georges: Sinfonietta da camera 11/686
 Tüzün, Ferit: Nasreddin Hodja 4/213
 Turner: Begegnung 10/615
 Uhl, Alfred: Gilgamesch 6/347
 Unger, Hermann: Zwei Sätze 5/286
 Valdívulos, J. de: El Hospital de los Locos 12/743 *
 Varèse, Edgar: Arcana 5/279
 Verbesselt, August: Flötenkonzert 12/747
 Verdi, Giuseppe: Nabucco 1/22, 11/682
 —: Macbeth 1/31, 1/34, 5/284
 —: Ein Maskenball 9/549, 11/682
 —: Rigoletto 11/682
 —: Don Carlos 10/598, 10/620, 11/682
 —: Aida 10/606, 11/682
 —: Falstaff 2/91 *, 9/547, 11/682
 Veress, Sándor: Hommage à Paul Klee 7-8/476
 —: Sonate für Violine und Klavier 1/36, 5/282
 —: Konzert für Klavier, Streicher und Schlagzeug 5/286
 Vetsesy, Georg: Bläserserenade 7-8/476
 Viozti, Giulio: Szenenprobe 7-8/472
 Vives, Amadeo: Doña Francisquita 9/557 *
 Veijemen, Jan van: Variazioni per orchestra 12/747
 Vogel, Wladimir: Sieben Aspekte einer Zwölftonreihe 2/89
 Voss, Friedrich: Musik für Flöte, Notturmo für Oboe und Harfe 12/737
 Wagner, Richard: Rienzi 1/30
 —: Der fliegende Holländer 9/539
 —: Lohengrin 2/93, 3/154, 9/539, 10/600 *
 —: Tristan und Isolde 4/215 *, 10/601, 10/620 *, 12/742
 —: Der Ring des Nibelungen 2/89, 5/279, 4/214, 3/147
 Wagner-Régeny, Rudolf: Der Günstling 4/222, 11/685
 —: Orchestermusik mit Klavier 1/37
 —: Quartett 2/100
 Walton, William: Belsazars Fest 9/555
 Weber, Carl Maria von: Euryanthe 12/742
 —: 1. Sinfonie 11/673
 Webern, Anton von: Passacaglia 2/95, 5/280
 —: Sechs Stücke für großes Orchester 5/280
 —: Zweite Kantate 5/280, 7-8/483
 —: Trakl-Kammerliederzyklus 1/27
 —: Streichertrio 1/27
 Weill, Kurt: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 1/31 *
 —: Der Protagonist 7-8/464
 —: Drunten im Tal 4/228 *
 Weismann, Julius: Serenade 11/688
 Wellesz, Egon: 5. Sinfonie 5/290
 —: Suite für Violine und Kammerorchester 7-8/483
 Wildgans, Friedrich: Kleines Trio 7-8/483
 Wilhelmine, Markgräfin: Cembalo-Konzert 7-8/469
 William, Grace: Sechs Gedichte von Gerard Manley Hopkins 10/606
 Williamson, Malcolm: Klavierkonzert 10/605
 Wisse, Jan: Tre Cristalli 12/747
 Wohlfahrt, Frank: Gott und Wolf 1/36
 Wohlgenut, Gerhard: Suite für Orchester 2/99
 —: Concertino für Oboe und Streichorchester 6/354
 Wolf-Ferrari, Ermanno: Schalkhafte Witwe 7-8/464
 —: Il Segreto di Susanna 9/547
 Weis, F.: Fantasia seria 9/551
 Zafred, Mario: Sinfonietta 3/152
 Zeillinger, Franz: Streichquartett 1/37
 Zimmermann, Bernd Alois: Symphonie 9/551
 —: Canto disperanza 11/689
 —: Alagoana 12/748

MUSICA-UMSCHAU

Fiechtner, Helmut A.: Besuch in der Pariser Oper	2/103
Krause, Gerhard: Von der Fragwürdigkeit des Beifalls	3/168
—: Zur Frage des Ballettkapellmeisters	9/558
—: Äußerer Training oder innere Reife?	12/759
Leue, Margrit: Der Begleiter	7-8/485
Silbermann, Alphons: Arbeit, Freizeit und Musik	1/42
Schmitt, August: Vier in der „Fünften“	11/693
Wolff, Hellmuth, Christian: Musik als Auftrag	5/294
Zentner, Wilhelm: Aktives und passives Musikhören	10/622
Gluck-Oper als Ursendung	4/228
Von der Kunst des Zuhörens	6/358

Zur Zeitchronik

Bretthauer, Otto: Gründung einer Telemann-Gesellschaft	5/298
Fiechtner, Helmut A.: „Singverein“ und „Singakademie“	7-8/489
Franze, Johannes: Wiederaufstieg des Teatro Colón in Buenos Aires	4/234
Herrmann, Marcelle: Ein neues Konzerthaus in Tel Aviv*	1/47
Kirchberg, Klaus: Klärung und Reorganisation	4/234
Magnus, Kurt: Aus der Frühzeit des Rundfunks	2/106
Püschel, Eugen: 125 Jahre Städtisches Orchester Karl-Marx-Stadt	3/172
Schmidt, Heinrich: Vom Julius-Weismann-Archiv	10/627
Schneider, Thekla: Eine neue Orgel	12/763
Schweizer, Gottfried: 150 Jahre Frankfurter Museums-gesellschaft	4/233
—: 125 Jahre Stadttheater Mainz	11/697
Träger, Reinhold: Deutsche Orchesterkultur*	11/696
Trumpff, Gustav Adolf: „Dilettant“ — wieder ein Ehrenbegriff	7-8/488

Widmaier, Wolfgang: Arbeitskreis für schlesische Musik	1/49
Die Arbeit der Mahler-Gesellschaft	1/48
Europäische Musikfeste 1958	1/50
Lebendige Chorpfege	3/171
125 Jahre Oldenburgisches Staatstheater	4/234
Musikfeste	4/235, 5/299, 6/362, 7-8/490, 9/564
Vom Internationalen Musikrat	6/361
Probleme in Bayreuth, München und in Salzburg	6/362
Musikkultur in Braunschweig	7-8/489
Vorschau auf die Kasseler Musiktage	7-8/490
Eine Hamburger Telemanngesellschaft	9/563
Alte Musikinstrumente in Lübeck	9/563
Förderung des Nachwuchses	10/625
Neue Opern	10/626
Studio in Düsseldorf	10/627
Zum Tage der Hausmusik	11/695
Zum Händeljahr 1959	11/696
Gegen Jazz in der Kirchenmusik	11/698
Griechen auf dem Bildschirm	12/763
Fernsehsender auf dem Patscherkofel*	12/764

Blick in die Welt

Herrmann, Marcelle: Musikleben in Israel*	9/564
Hoerbürger, Felix: Volksmusik und Volkstanz*	10/627
Kendl, Walter: Internationales Jugendtreffen Bayreuth	10/628
Koegler, Horst: Musik in Amerika	6/363
Krause, Gerhard: Miniaturen aus Schweden	6/363
McCredie, Andrew: Musikleben in Australien	3/173
Reisfeld, Bert: NBC-Opern-Premiere in Brüssel	5/299
—: Der „Fall“ Cliburn	7-8/491
—: Jazz, in Amerika nicht gefragt	12/764
Völkens, Jürgen: Musikstadt Paris im Spiegel einer Zeitschrift	9/565
Ungerer, I. D.: Indianische Tänze*	11/698
Musik in Brüssel	4/237
Aus der Musikarbeit des Colorado-College	5/300
Deutsche Sendeanlagen in Portugal und in Jugoslawien*	11/698

Erziehung und Unterricht

Eppstein, Hans: Eine Musikschule am Polarkreis	7-8/494
Herzog, Friedrich W.: „Der Singerlaß“	10/631
Limmert, Erich: Brittens Bettler-Oper im Studio	4/238
Schmidt, Heinrich: Von der Folkwangschule	3/179, 5/306
Schweizer, Gottfried: Der neue Direktor	4/239
Trumpff, Gustav Adolf: Institut für Neue Musik und Musikerziehung	7-8/495
—: Opera buffa auf dem Thespiskarren	10/631
Völkens, Jürgen: Ein neues Schuloratorium	3/178
—: Jugend in Hellas	6/366
—: Der „kostenlose“ Musikunterricht — ein Problem	10/630
Zentner, Wilhelm: Oberammergauer Lehrgänge	6/365
Musikwettbewerbe für die Jugend	2/109
Von den Musikinstituten	2/109
Academia pro arte	3/178
Kranichstein 1958	4/238
Die Struktur der Hochschule für Musik und Theater in Hannover	4/239
Institut für Neue Musik und Musikerziehung	5/305
Aus der Tätigkeit eines Collegium Musicum	5/306

Jazz als Hochschulfach	
Komponisten dirigieren Schulorchester	6/365
Bildung des Nachwuchses für Orchester	6/366
Händel-Oper in barocker Regie	7-8/495
Die musische Bildungsstätte Remscheid*	7-8/495
Arbeitstagung der Schulmusiker Südbadens	9/565
Eröffnung der Musischen Bildungsstätte Remscheid	9/566
Internationale Begegnungen	11/701
	12/767
Wirtschaft und Recht	
Genz, Günther: Der Rechtsschutz der Ausübenden	1/53
Wesen und Würde des schöpferischen Menschen	5/306
Musikhandel für Preisbindung	7-8/496
Stimme des Lesers	
Apkalns, Longin: Gigli und Caruso in Neapel	3/177
Knolle, Johannes: Ein Vorschlag zur Reform der Klaviatur*	1/54
Schedlich, Fritz: Zu Schumanns letzter Schaffensperiode	2/109
Steglich, Rudolf: „Halbtastenmanual“ und kurze Oktave	5/308
Völkers, Jürgen: Noch einmal: Umstrittener Beifall	5/308
Výborný, Zdeněk: Noch einmal zur musikwissenschaftlichen Bibliographie	10/631
Zur musikwissenschaftlichen Bibliographie	6/367
Aus Wissenschaft und Forschung	
Becker-Glauch, Irmgard/Feder, Georg: Die Neue Haydn-Ausgabe*	6/368
Dürr, Alfred: Der Stand der Neuen Bach-Ausgabe	10/633
Haußwald, Günter: Forum der Musikwissenschaft*	9/568
Hoerburger, Felix: Tagung der Volkstanzforscher	1/56
—: Volkstänze — geschrieben	3/177
Výborný, Zdeněk: Zur musikwissenschaftlichen Bibliographie	4/235
Winckel, Fritz: Komposition mit elektronischen Klängen	12/769
Internationaler Kongreß für jüdische Musik	1/55
Beethoven-Sammlung Bodmer in Bonn	2/110
Musik und Sprache	2/110
Miszellen	
Bachmann, Claus-Henning: Es geschah vor 15 Jahren	4/240
Baum, Günther: Aufführungsprobleme bei Schubert	7-8/498
Frickert, Walter: 100 Jahre Edition Wilhelm Hansen	1/56
Greiser, Wolfgang: Das Mixtur-Trautonium	5/307
Grüter, Josef: Aus der Arbeit einer Singgemeinschaft	2/112
Krause, Gerhard: Echtes Begegnen mit Hindemith	11/702
Lewinski, Wolf-Eberhard von: Archiv des Geigers Kulenkampff	12/768
Nick, Edmund: Alte Musik in neuem Lichte*	2/110
Scrinzi Fritz: Unbekannter Rossini	7-8/497
Schwinger, Wolfram: Klingende Burg Sternberg*	10/632
Völkers, Jürgen: Organistendasein — wenig erstrebenswert	7-8/498
—: Vom mißhandelten Generalbaß	12/767
Bilanz eines Orchesters	1/57
Ländliche Hausmusik	2/112
Auf Orgelfahrt*	3/179
Das Urteil der Konzertbesucher	3/180
Neues Musikstudio des Südwestfunks	4/240
Der eifrige Kritikus — oder?*	6/367

Historische Streiflichter

Baser, Friedrich: Ein schwäbischer Kleinmeister (J. A. Sixt)	7-8/499
Ley, Stephan: Philipp Hauschka*	9/567
Völkers, Jürgen: Adolf Reichel — zu Unrecht vergessen	11/703

Vom Musikalienmarkt

Manfred Kyber und Willy Hess (Rothenfelder)	1/57
Klaviermusik — zwölftönig und zahm: Komponisten und Herausgeber: Baur, Finkbeiner, Driessler, Raphael, Eckard, Georgii, Creuzburg (Riemer)	2/113
Aus der Welt des Geigers: Komponisten und Herausgeber: Seling, Stürmer, Abel, Graun, Goldberg, Buxtehude (Riemer)	4/240
Flauto solo: Werke von Telemann, de Fesch, Purcell, Monteverdi, Staeps, Koerppen, Gotovač, Zanoskar, Bresgen, Burkhard (Riemer)	6/369
Für Kirche und Kammer: Werke von Purcell, Blezard, Leighton, Edmunds, Joubert, Keys, Liftman, Rostal, Langlais, Milner, du Plessis (Riemer)	7-8/457
Sinfonische Musik: Werke von Rubbra, Simpson, Wordsworth, Alwyn, Reizenstein, Frankel, Berkeley (Haußwald)	7-8/458
Klaviermusik: Werke von Richardson, Hopkins, Stevens, Leighton, Tallis (Haußwald)	7-8/459
Madrigale von Monteverdi (Osthoff)	7-8/500
Neue Schulmusik: Werke von Schroeder, Klein, Gerhard, Rosenstengel, Hammerschlag (—)	7-8/500
Konzertante Orgelmusik: Komponisten und Herausgeber: Gabrieli, Tunder, Martini, Händel, W. F. Bach, Pachelbel, Raphael, Zimmermann, Bossler, Schroeder, Hlatsil, Eben, Janáček, Kabelac (Riemer)	9/569
Renaissance des Liedes: Werke von Reutter, Hessenberg, Dowland, Uray, Hartmann, Reda (Riemer)	10/634
Vielfalt in Reihen: Komponisten und Herausgeber: Rein, Stern, Marx, Koch, Zipp, Bender, Hoffmann, Buxtehude, Froberger, Fischer, Hassler, Stamitz, Richter, Telemann, Händel, Komma, Benda, Eder, Benker, Lasso, Passerau, Costeley, Lechner, Scandellus, Melchert, Marcello, Albert, Jenkins, Demantius, Wendling, Fr. Bach (Riemer)	12/771
Hirtenlieder von Bornefeld (—)	12/772

Das neue Buch

Adelung, Wolfgang: Einführung in den Orgelbau (Schulze)	6/375
Andreevsky, Alexander von: Peter Tschaikowsky (Bollert)	2/116
Banach, Jerzy: Die Musik in den bildenden Künsten Polens (—)	6/376
Bartók, Béla: Skritti sulla musica popolare (Lindlar)	12/773
Becker, Heinz: Der „Fall Heine-Meyerbeer“ (Honolka)	7-8/503
Behrendt, J. E.: Blues (Schulz-Köhn)	4/248
Berger, Ludwig: „Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist“	2/120
Blindow, Martin: Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts (Riemer)	10/639
Braun, Gerhard: Die Schulmusikerziehung in Preußen (Lange)	12/777
Busch, Gudrun: C. Ph. E. Bach und seine Lieder (Hoffmann-Erbrecht)	3/181
Busoni, Gerda: Erinnerungen an Ferruccio Busoni (—)	12/774
Chase, Gilbert: Die Musik Amerikas (Herrmann)	12/776
Cherbuliez, Antoine E.: Johann Sebastian Bach (Engelbrecht)	4/244
Claas, Eduard: Mozart, Schumann, Brahms (Krause)	4/247
Cocteau, Jean: Hahn und Harlekin (Trumpff)	12/776
Conrad, Leopold: Musica panhumana (Moser)	11/706
Conrad, Max: Im Schatten der Primadonnen (Honolka)	7-8/503
Czech, Stan: Schön ist die Welt (Honolka)	5/312
Dauer, Alfons: Der Jazz (Schulz-Köhn)	7-8/505
Deutsch, Otto Erich: Franz Schubert, die Erinnerungen seiner Freunde (Müller-Blattau)	4/243
Erpf, Hermann: Tagesfragen des Musiklebens (Bollert)	2/120
Furtwängler, Wilhelm: Konzertprogramme der Berliner Philharmoniker (Bollert)	5/311
Georgiades, Thrasybulos: Musik und Rhythmus bei den Griechen (Müller-Blattau)	7-8/503

Georgii, Walter: Die Verzerrungen in der Musik (Schmitz)	4/246
Gigli, Beniamino: „Und es blitzten die Sterne“ (Honolka)	7-8/505
Göthel, Folker: Louis Spohr, Briefwechsel (Heussner)	3/182
Götsch, Georg: Musische Bildung (Oberborbeck)	5/311
Hankiss, Janos: Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte (E. Krause)	6/374
Hardmeyer, Willy: Einführung in die Schweizerische Orgelbaukunst (Quoika)	1/60
Haydn, Joseph: „Schöpfungsmesse“ als Faksimile (Landon)	5/309
Hoffnung, Gerard: Das Symphonie-Orchester (Brennecke)	2/115
—: Der Maestro (Brennecke)	2/115
Hug, Fritz: Franz Schubert (Honolka)	6/373
Jakobi, Theodor: Die Kunst des Partiturspielens (Gorvin)	10/639
Kähler, Ernst: Studien zum Te Deum (Fellerer)	12/777
Kätzler, Heinrich: Musikpflege und Musikerziehung im Reformationsjahrhundert (Müller-Blattau)	11/706
Keller, Wilhelm: Handbuch der Tonsatzlehre I (Borris)	2/118
Kloiber, Rudolf: Taschenbuch der Oper (—)	1/60
Kolneder, Walter: Aufführungspraxis bei Vivaldi (Steglich)	6/372
Krause, Ernst: Das Bildnis Branka Musulins (Kornauth)	11/707
Krenek, Ernst: Zur Sprache gebracht (Haußwald)	10/638
Krohn, Ilmari: Anton Bruckners Symphonien (Müller-Blattau)	5/309
Kron, Wolfgang: Die angeblichen „Freischütz-Kritiken“ E. T. A. Hoffmanns (Kroll)	10/636
Kroß, Siegfried: Die Chorwerke von Johannes Brahms (Püschel)	11/704
Kunitz, Hans: Die Instrumentation (Kornauth)	2/117, 7-8/504
Lange, Anny von: Mensch, Musik und Kosmos (Serauky)	4/242
Longstreet, Stephan / Dauer, Alfons: Jazz-Lexikon (Schulz-Köhn)	2/117
Lunelli, Renato: L'Arte organaria del Rinascimento in Roma (Quoika)	6/375
Maltzeff, Alexis G.: Voice Training and Vocal Anatomy (Baum)	1/61
Marfurt, Luitfried: Musik in Afrika (Bose)	2/116
Martens, Heinrich: Musikdiktat (Lange)	10/639
Mendelssohn Bartholdy, Felix: Briefe einer Reise (Haußwald)	10/637
Meyer, Gustav William: Tonale Verhältnisse und Musikstruktur im ostslawischen Volkslied (Püschel)	4/245
Mezzrow, Mezz: Jazz-Fieber (Schulz-Köhn)	7-8/505
Moser, Hans Joachim: Deutsches Musikleben (Haußwald)	6/375
—: Dietrich Buxtehude (Riemer)	7-8/501
Nemeth, Carl: Franz Schmidt (Riemer)	2/119
Nestler, Gerhard: Der Stil in der Neuen Musik (Haußwald)	11/707
Nettl, Paul: Musik und Freimaurerei (Reich)	12/777
Oberborbeck, Felix: Kleiner Chorleiterkurs (Schieri)	5/311
Otto, Eberhard: Max Reger (E. Krause)	11/707
Otto, Hans: Volksgesang und Volksschule, 1. Band (Rabsch)	7-8/501
Panofsky, Walter: Knappertsbusch in Wort und Bild (Herrmann)	6/373
Paumgartner, Bernhard: Mozart (Riemer)	9/572
Pepping, Ernst: Der polyphone Satz (Borris)	3/183
Petzold, Richard: Béla Bartók, sein Leben in Bildern	12/773
Pfrogner, Hermann: Der zerrissene Orpheus (—)	1/60
Quoika, Rudolf: Albert Schweitzers Begegnung mit der Orgel (Schulze)	12/775
Redlich, Hans F.: Alban Berg (Lindlar)	1/58
Reich, Willi: Nachklang (Haußwald)	3/182
—: Johann Sebastian Bach (Haußwald)	3/182
—: Béla Bartók, eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde (Lindlar)	12/773
—: Gustav Mahler im eigenen Wort — im Wort der Freunde (Baum)	12/773
Riemann, Hugo / Grabner, Hermann: Die Kunst des Orgelbaues (Quoika)	6/375
Rosenberg, Richard: Die Klaviersonaten Beethovens (Hess)	2/119
Rosenthal, Harold: Two Centuries of Opera at Covent Garden (Haußwald)	7-8/460
Saerchinger, Cesar: Artur Schnabel (Výborný)	12/776
Serauky, Walter: Händel (Redlich)	10/635

Silbermann, Alphons: Wovon lebt die Musik? (Honolka)	4/244
Söhngen, Oskar: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik (Brodde)	9/571
Sørensen, Søren: Diederich Buxtehudes vokale Kirchenmusik (Kilian)	11/704
Subira, José / Cherbuliez, A.: Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika (Franze)	3/181
Schenk, Paul: Schule des Blattsingens (Borris)	2/117
Schindler, Heinrich: Elly Ney (Johnen)	5/312
Schmitz, Hans Peter: Verteidigung des Dirigenten (Winckel)	4/246
Schneider, Thekla: Die Namen der Orgelregister (Quoika)	12/775
Schönberg, Arnold: Formbildende Tendenzen der Harmonie (Lindlar)	7-8/500
Schuh, Willi: Briefwechsel Richard Strauss — Stefan Zweig (Rehm)	2/115
Schultz, Helmut: Instrumentenkunde (Kornauth)	4/247
Starkie, Walter: Auf Zigeunerspuren (Bose)	4/246
Stephan, Rudolf: Musik (—)	1/60
Stoverock, Dietrich: Singt und spielt (Müller-Blattau)	2/118
Strauss, Richard: Betrachtungen und Erinnerungen (Haußwald)	2/115
Stuckenschmidt, H. H.: Arnold Schönberg (Haußwald)	2/115
Valentin, Erich: Beethoven (Reich)	6/372
Walter, Bruno: Von der Musik und vom Musizieren (Reich)	1/59
Vuillermoz, Emile: Claude Debussy (Liess)	6/373
Wiora, Walter: Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst (Wolff)	6/371
Wustmann, Erich: Klingende Wildnis (Bose)	3/183
Zelter, Karl Friedrich: Selbstdarstellung (Müller-Blattau)	7-8/502
Unbekannte geistliche Regerchöre (Stein)	2/114
Musikalische Zeitfragen I (—)	3/183
Festschrift für Richard Münnich zum 80. Geburtstag (Jung)	4/247
Agende der Evangelisch-Lutherischen Kirche, Band I (Brodde)	5/310
Thematischer Katalog der Universitätsbibliothek Basel (Eggebrecht)	5/310
Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes Band VI (Werba)	6/374
Ein Querschnitt durch Zeitschriften (Haußwald)	7-8/459
Festschrift für Bernhard Paumgartner zum 70. Geburtstag (Sertl)	7-8/504
Musikalische Zeitfragen III (Bollert)	9/572
Junge Komponisten (Lindlar)	10/637
Musik im Rhein-Maas-Raum (Eggebrecht)	10/638
Alfredo Casella (Liess)	11/705
10 Jahre Komische Oper Berlin (Bollert)	11/708
Musica-Jahrweiser (—)	11/708
Studia Memoriae Belae Bartok Sacra (Lindlar)	12/772
Strawinsky — Wirklichkeit und Wirkung (Haußwald)	12/773
Zelter im Spiegel seines Briefwechsels mit Goethe (Lindlar)	12/774
Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1956 (Müller-Blattau)	12/774
Ars organi (Schulze)	12/775
Ballettkalender (—)	12/776
Jazz-Kalender (—)	12/776

Britischer Musikspiegel

Cardus, Neville: Das Hallé-Orchester: Der Dirigent: Sir John Barbirolli*	7-8/449
Cox, David: Stanford und Parry*	7-8/437
Crichton, Ronald: Zur Geschichte des Royal Ballet of Great Britain*	7-8/452
Davies, Pamela: Englische Musikinstrumente in aller Welt	7-8/441
Fayers, Ken: Edinburg: Gesicht und Geschichte der Festspielstadt*	7-8/428
Haller, Thomas: Royal Festival-Hall*	7-8/445
Hewett, Raymond: Arnold Dolmetsch — ein Vorkämpfer für alte Musik*	7-8/442
—: In der Werkstatt der Sackpfeifenmacher	7-8/443
Heyworth, Peter: Michael Tippett	7-8/439
Horton, Christopher: Covent Garden opera*	7-8/444
King, A. Hyatt: Das Musikstudium an britischen Universitäten	7-8/436

Knorr, Alexander: Glyndebourne: Die „Oper im Garten“ — Idee und Gestalt*	7-8/428
—: Glyndebourne: Der Spielplan*	7-8/428
—: Edinburg: Der Reigen der Veranstaltungen*	7-8/429
Laue, Hellmuth: Das Hallé-Orchester: Das Festkonzert in Hagen	7-8/450
McColvin, Lionel: Die Musik in Großbritanniens öffentlichen Büchereien*	7-8/435
Parrot, Ian: Walisische Eisteddfod*	7-8/430
Redlich, Hans Ferdinand: Eric Blom	7-8/456
Rosenthal, Harold: Musik an der Themse	7-8/446
Sachs, Eva: Englands musikalisches Wunderkind	7-8/454
Shore, Bernard: Instrumentalmusik in britischen Schulen*	7-8/433
Skelton, Geoffrey: Das Hallé-Orchester: Aufstieg und Ruhm	7-8/448
Williams, W. S. Groyne: Llangollen International Musical Eisteddfod	7-8/430
Wright, Kenneth: Fernsehen und Musik	7-8/451
G. B. Shaw als Musikkritiker	7-8/454

In Memoriam

Benatzky, Ralph (Nick)	1/43
Blech, Leo (Bollert)	10/624*
Bockelmann, Rudolf (Haußwald)	12/760*
Böhm, Georg (Lange)	5/297
Borodin, Alexander (—)	11/695
Brandts-Buys, Jan (Kornauth)	12/762
Breuer, Hans (Ameln)	5/296
Brongseest, Cornelis (Sarneck)	7-8/486*
Cramer, Johann Baptist (Keller)	4/231*
Destinová, Emma (Výborný)	2/106
Diabelli, Anton (Fiechtner)	4/232
Duvoisin, Willy (Herrmann)	11/694
Erb, Karl (Baum)	9/561
Erdmann, Eduard (Weiher-Waage)	9/561
Gigli, Beniamino (Dreßler)	1/44*
Hubay, Jenő von (Foldes)	9/562
Kirnberger, Johann Philipp (Schwinger)	7-8/487
Kittel, Bruno (Bollert)	3/170
Korngold, Erich Wolfgang (Brachtel)	2/104
Leisner, Emmi (Baum)	3/169*
Leoncavallo, Ruggiero (—)	3/171
Liesche, Richard (Piersig)	3/169
MacDowell, Edward (Reisfeld)	1/46
Malawski, Artur (Driesch)	4/230
Meissner, Hans (Ganzer)	9/561
Müller, Maria (Bollert)	5/295*
Ochs, Siegfried (Sarneck)	4/230*
Petersen, Wilhelm (—)	2/105
Rehberg, Walter (—)	1/43
Reichert, Ernst (Moser)	11/694
Reubke, Julius (Böhm)	6/360
Rimski-Korssakow, Nikolai (Dreßler)	6/359*
Schaljapin, Fjodor (Dreßler)	4/230
Scheibe, Johann Adolf (Schwinger)	5/298
Schillings, Max von (Herrmann)	7-8/487
Schneider-Trnavsky, Mikulas (—)	7-8/486
Strecker, Willy (—)	4/229
Striegler, Kurt (Böhm)	10/624
Tauber, Richard (Wagner)	1/45
Trötschel, Elfriede (Bollert)	9/559*

Urbanic, Victor (Kornauth)	6/359
Williams, Vaughan Ralph (Knorr)	10/623
Volkman, Robert (Püschel)	10/625
Webern, Anton (Lindlar)	12/761
Werner, Theodor Wilhelm (Limmert)	2/105
Wolf-Ferrari, Ermanno (Abendroth)	1/46
Zelter, Carl Friedrich (Fischer)	12/763*

Porträts

Ansermet, Ernest (Reich)	11/699
Buschkötter, Wilhelm (Bollert)	1/51
Butting, Max (E. Krause)	10/629
Deutsch, Otto Erich (Badura-Skoda)	10/629
Draeger, Walter (Jung)	12/766
Forsmann, John Väinö (Riemer)	5/303*
Fritsche, Gustav (—)	7-8/492
Frotscher, Gotthold (Langner)	1/52
Frotzler, Karl (Kornauth)	4/237
Geierhaas, Gustav (Zentner)	4/236
Hába, Alois (Lindlar)	6/364
Hauer, Josef Mattias (Lindlar)	3/174*
Hintze, Ernst (Böhm)	10/630
Hinze-Reinhold, Bruno (Eggebrecht)	1/50*
Humperdinck, Wolfram (Knott)	5/302
Jochum, Otto (—)	3/176
Kalomiris, Manolis (Burlos)	7-8/493*
Knappertsbusch, Hans (Herrmann)	3/175*
Mach, Konstantin (Quoika)	11/699
Meyer, Clemens (Krämer)	2/108
Müller-Zürich, Paul (Reich)	6/364
Paulus, Alfred (—)	5/302
Preetorius, Emil (Herrmann)	9/562
Sulzbach, Erich (Brasch)	12/766
Suder, Joseph (Schosser)	2/107*
Schmitz, Arnold (Feldmann)	7-8/492
Strecker, Ludwig (—)	1/53*
Strobel, Heinrich (Lindlar)	3/300*
Tomasi, Henri (Diessel)	11/700*
Unger, Max (—)	5/303
Wolf, Bode (Schweizer)	12/765*

Notizen

In Memoriam 1/61, 2/121, 3/184, 4/248, 5/312,
6/376, 7-8/506, 9/573, 10/640, 11/709,
12/778

Geburtstage 1/61, 2/121, 3/184, 4/248, 5/312,
6/376, 7-8/506, 9/573, 10/640, 11/709,
12/778

Ehrungen und Auszeichnungen 1/62, 2/121,
3/184, 4/248, 5/313, 7-8/506, 9/573, 10/640,
11/709, 12/778

Ernennungen und Berufungen: 1/61, 5/313,
6/376, 7-8/506, 9/573, 10/640, 11/709,
12/778

Schwarzes Brett 1/62, 2/121, 3/184

Jubiläen 4/248, 11/709

Verbände und Vereine 1/62, 2/121, 3/185,
4/249, 5/316, 6/378, 7-8/508, 9/573,
10/641, 11/709, 12/779

Von den Musikinstituten 1/62, 2/122, 3/185,
4/249, 5/313, 6/377, 7-8/506, 9/573, 10/640,
11/709, 12/779

Musikfeste und Tagungen 1/63, 2/122, 3/185,
4/250, 5/314, 6/377, 7-8/507, 9/574, 10/641,
11/710, 12/

Preise und Wettbewerbe 1/62, 2/121, 3/184,
4/249, 6/378, 7-8/507, 9/575, 10/642,
11/710, 12/780

Von den Bühnen 1/63, 2/123, 3/186, 4/250,
5/316, 6/378, 7-8/508, 9/575, 10/642,
11/711, 12/780

Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik 1/65,
2/124, 3/188, 4/252, 5/317, 6/380, 7-8/509,
9/577, 10/642, 11/711, 12/780

Aus dem Konzertsaal: Kammermusik 1/65,
2/125, 3/189, 4/253, 5/318, 6/380, 7-8/509,
9/577, 10/642, 11/712, 12/780

Chor- und Orgelmusik 1/65, 2/125, 3/189,
4/253, 5/318, 6/381, 7-8/510, 9/577, 10/642,
11/712, 12/781

Vom Rundfunk und Fernsehen 1/64, 2/124,
3/187, 4/251, 5/317, 6/379, 7-8/508, 9/576,
10/642, 11/712, 12/781

Gastspiele und Konzertreisen 1/66, 2/125, 3/190,
4/253, 5/318, 6/381, 7-8/510, 9/577,
10/642, 11/713, 12/782

Verschiedenes 1/66, 2/126, 3/190, 4/254, 5/318,
6/382, 9/578, 10/642, 11/713, 12/782

Anteil der Zeitgenossen

Übersicht 10/644, 11/714

Worte der Besinnung

Dvořák, Antonín 10/597

Mann, Thomas 5/277

Mendelssohn, Arnold 3/146

Shelley, Percy Bysshe 7-8/427

Strawinsky, Igor 2/85

Zelter, Carl Friedrich 12/734

Titelbilder

Barlach, Ernst: Der Tänzer, zu 3

Brüggemann, Hans: Engel, zu 12

Chagall, Marc: Der grüne Geiger, zu 9

Corot, Camille: Der Mönch, zu 11

Donatello: Engelputto mit Tamburin, zu 1

Hals, Frans: Der Geigenspieler, zu 5

Mayer, Ernst Wahmut: Musica Schallplatte, zu 2

Pfründt, Georg: Musizierende, zu 6

Terbrugghen, Hendrik: Dudelsackpfeifer, zu 4

—: Lautenspielender Sänger, zu 10

—: Die Tower-Brücke in London, zu 7—8

Tafeln

1. Johann Sebastian Bach, 1, n. S. 6;

2. Johann Sebastian Bach, 1, v. S. 7;

3. Willy Burkhard, 2, n. S. 66;

4. Handschrift Willy Burkhard's, 2, v. S. 67;

5. Wagners „Walküre“, 2, n. S. 78;

6. Richard Wagner, 2, v. S. 79;

7. Jan Verkolje: Musikalische Pause, 3, n. S. 140;

8. Antonio Palamedesz: Musizierende Gesellschaft, 3, v. S. 141;

9. Peter Vischer: Orpheus und Eurydike, 5, n. S. 256;

10. Flötenspielerin, 5, v. S. 257

11. John Ward: English Madrigals, 7—8, n. S. 388;

12. Thomas Weelkes: Stimmendruck, 7—8, v. S. 389;

13. Westminster Abbey, 7—8, n. S. 396

14. Hereford-Kathedrale, 7—8, v. S. 397;

15. Vaughan Williams und Walton, 7—8, n. S. 406;

16. Benjamin Britten, 7—8, v. S. 407;

17. Glyndebourne, 7—8, n. S. 428;

18. Edinburg, 7—8, v. S. 429;

19. Ein Brief von Thomas Stoltzer; 9, n. S. 518;

20. Godert de Wedige: Hausmusik, 9, v. S. 519;

21. Strawinskys „Petruschka“, 9, n. S. 522;

22. Strawinskys „Sacre“, 9, v. S. 523;

23. Neubau Staatstheater Kassel, 10, n. S. 590;

24. Neubau Staatstheater Kassel, 10, v. S. 591;

25. Neubau Festspielhaus Salzburg, 11, n. S. 656;

26. Neubau Beethovenhalle Bonn, 11, v. S. 657;

27. Engelskonzert in Gloucester, 12, n. S. 716;

28. Engelskonzert in Gloucester, 12, v. S. 717;

29. Heinrich Kaminski, 12, n. S. 726;

30. Heinrich Kaminski, 12, v. S. 727;

Abbildungen im Text

Persönlichkeiten

Barbirolli, Sir John 7-8/450

Bartók, Béla 1/10

Ben-Haim, Paul 12/722

Blech, Leo 10/624
 Bockelmann, Rudolf 12/760
 Brahms, Johannes 5/271
 Brongseest, Cornelis 7-8/486
 Bruckner, Anton 4/193
 Brunswick, Therese von 1/16
 Casals, Pablo 9/552
 Cramer, Johann Baptist 4/232
 Davy, Gloria 12/736
 Decker, Franz Paul 11/697
 Debussy, Claude 3/131
 Deym, Josephine 1/17
 Distler, Hugo 6/321
 Erede, Albert 2/92
 Forsmann, John Väinö 5/304
 Furtwängler, Wilhelm 4/197
 Gigli, Beniamino 1/45
 Guicciardi, Giulia 1/15
 Harlan, Peter 10/632
 Hauer, Josef Mattias 3/175
 Hauschka, Philipp 9/567
 Hindemith, Paul 3/153
 Hinze-Reinhold, Bruno 1/51
 Hamel, Fred 1/2
 Janáček, Leoš 10/587
 Kalomiris, Manolis 7-8/493
 Kaminski, Heinrich 12/729
 Knappertsbusch, Hans 3/176
 Keilberth, Joseph 4/199
 Koellreuter, Hans Joachim 11/661
 König, Gustav 11/687
 Leisner, Emmi 3/169
 Mahler, Gustav 10/593
 Mengelberg, Willem 4/198
 Monteverdi, Claudio 5/255
 Müller, Maria 5/295
 Ochs, Siegfried 4/231
 Parry, Sir Hubert 7-8/438
 Purcell, Henry 7-8/383
 Rimski-Korssakow, Nikolai 6/360
 Searle, Humphrey 7-8/410
 Suder, Joseph 2/108
 Sternberg, Erich-Walter 12/723
 Strauss, Richard 4/204, 6/325
 Strawinsky, Igor 11/677
 Streckler, Ludwig 1/53
 Strobel, Heinrich 5/301
 Thärichen, Werner 12/737
 Tippett, Michael 7-8/440
 Tomasi, Henri 11/700
 Trötschel, Elfriede 9/560
 Valois, Ninette de 7-8/453
 Stanford, Sir Charles 7-8/439
 Wagner, Richard 4/193
 Wolf, Bodo 12/766
 Zelter, Carl Friedrich 12/763
 Zillig, Winfried 11/653

Szenenbilder

Bäck: Tranfjädrarna 9/526, 527
 Barber: Vanessa 10/599
 Berg: Wozzeck 3/150
 Bellini: Pirat 7-8/473
 Bizet: Carmen 4/218, 6/357
 Blacher: Der Mohr von Venedig 6/353
 Brecht/Dessau: Verurteilung des Lukullus 4/214
 Britten: Lukrezia 6/343
 Cherubini: Medea 11/673
 Cikker: Fürst Bajazid 5/288
 Dresden: François Villon 9/548
 Dvořák: Rusalka 6/346
 Einem: Medusa 1/23, 7-8/480
 Gluck: Orpheus und Eurydike 4/219
 —: Orfeo 9/545
 Händel: Tamerlan 9/538
 Henrich: Amphitryon 10/612
 Hindemith: Cardillac 2/94
 Janáček: Aus einem Totenhaus 5/291
 —: Schlaues Füchlein 7-8/474
 —: Schicksal 12/752
 Krenek: Karl V. 7-8/463
 Mozart: Zauberflöte 10/604
 Mussorgsky: Boris Godunow 10/614
 Offenbach: Hoffmanns Erzählungen 1/23
 —: Orpheus in der Unterwelt 3/160
 Orff: Lamenti 7-8/466
 Pepusch: Bettleroper 10/603
 Pfitzner: Palestrina 6/345
 Poulenc: Karmeliterinnen 2/103
 Prokofieff: Krieg und Frieden 2/102
 —: Liebe zu den drei Orangen 5/283
 Puccini: Butterfly 1/41
 Purcell: Dido und Aeneas 12/754
 Smetana: Dalibor 3/156
 —: Zwei Witwen 4/221
 Spanische Zarzuela 9/557
 Schmidt: Der Faden der Ariadne 9/535
 Schubert: Die Wundinsel 3/158
 Schoeck: Penthesilea 2/91
 Strauss: Josephslegende 10/602
 Strawinsky: Feuervogel 3/165
 Valdivielso: El Hospedal del los Locos 12/743
 Wagner: Walküre 2/76, 2/77
 —: Lohengrin 10/600
 —: Tristan und Isolde 10/621
 Weill: Mahagonny 1/33
 —: Drunten im Tal 4/228

Handschriften und Drucke

Ein Brief Bartóks 1/11
 Handschrift von Debussy 3/133
 Monteverdis „Orfeo“ 5/258
 Haydns Mariazeller Messe 6/369
 Der Sommer-Kanon 7-8/387
 Dowlands „Songs or Ayres“ 7-8/391
 Notenseite aus Dowlands Buch 7-8/393
 Eine Motette von Mozart 7-8/401

Handschrift von Britten 7-8/413
 Skizze von Janáček 10/589
 Handschrift von Zelter 12/762

Gebäude

Konzerthaus in Tel Aviv 1/49
 Stift St. Florian in Melk 4/194
 Teatro Fenice in Venedig 4/215
 Geburtshaus von Brahms in Hamburg 5/273
 Mozarts Wohnhaus in London 7-8/403
 Covent Garden in London 7-8/444
 Albert Hall in London 7-8/445
 Festival Hall in London 7-8/446
 Das neue Cuvilliés-Theater in München 9/530
 Musische Bildungsstätte Remscheid 9/566
 Universität Bahia 11/660
 Fernsehstation Lissabon 11/698
 Die Hütte Heinrich Kaminskis 12/728
 Konzertsaal in Donaueschingen 12/746
 Fernsehstation auf dem Patscherkofel 12/764

Instrumente

Funkorgel in Frankfurt 2/101
 Halbtastenmanual einer Orgel 3/179
 Musikantengruppe 5/263
 Clavicytherium 6/334, 6/335
 Pyramidenflügel 6/335
 Cemablino 6/336
 Dudelsackpfeifer 7-8/422, 7-8/423
 Musikanten eines Jugendorchesters 7-8/433
 In der Dolmetsch-Werkstätte 7-8/442
 Rowlandson: „The Band“ 7-8/461
 Aulosspiel und Kastagnettentanz 10/583

Orchester

Cappella Coloniensis 2/111
 Philharmonisches Orchester London 7-8/417,
 7-8/419
 Orchester des Hessischen Rundfunks 11/674

Historisches

Le bal masqué von 1782 5/264
 Le sacre de Louis XIV von 1655 5/265
 Historischer Stich: London 7-8/385
 Satirischer Stich von Hogarth 7-8/399

Musik und bildende Kunst

Unbekannter Künstler: Die Meister 6/367
 Barlach: Der Lesende 10/580

Musik und Gegenwart

Festliche Tage in Braunschweig 1/29
 Herbert von Karajan 3/137
 Walisische Eisteddfod 7-8/432
 Schallplattenstunde 7-8/435
 Londoner Ballettschule 7-8/452
 Leonhard Bernstein in Ben Shemen 9/565
 Schnappschüsse vom Kölner Kongreß 9/569
 Trawanteltanz aus Flandern 10/628
 Ernst Krenek, Gerda Lammers und D Dr. Karl
 Vötterle in Kassel 11/672
 Ernst Krenek in Darmstadt 11/679
 Leonide Massine zeigt indianische Ritueltänze
 11/699
 Karlheinz Stockhausen, Hans Rosbaud, Pierre
 Boulez in Donaueschingen 12/739

musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE



1958

Erster Jahrgang

+

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

BÄRENREITER-VERLAG KARL VÖTTERLE KG
KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK

INHALT

AUFSÄTZE

Bose, Fritz: Die einzige Schallaufnahme von Brahms	3/33
Hauswald, Günter: Zwischen Kunst und Technik	1/2
Hecker, Joachim von: Bartóks Streichquartette	6/81
Herzfeld, Friedrich: Oper und Schallplatte	2/17
Karmann, Rudolf: Folkloristische Studien	1/3
Kirchberg, Klaus: Wege der Hörerbildung	2/21
Lewinski, Wolf-Eberhard von: Zwölftonmusik als Dokument	2/19
Mersmann, Hans: Geleitwort des Deutschen Musikrates	1/1
Reisfeld, Bert: Schallplatten für das Auge	4/50
Silbermann, Alphons: Gibt es die erzieherische Schallplatte?	5/65
Schweizer, Gottfried: Das Raritätenkabinett in London	4/50

KRITISCHE BETRACHTUNGEN

1. Nach Autoren

Albeniz, I.: Iberia 4/58	Debussy, C.: Iberia 3/41
Anonymi: Chansons et Motets du 13e siècle 6/84	Debussy, C.: Pelléas et Mélisande 6/87
Antiphon: In paradisum 6/84	De Falla, M.: Danse Espagnole 6/89
Bach, J. Chr.: Vier Bläserquintette 1/11	Distler, H.: Singet dem Herrn ein neues Lied 2/26
Bach, J. S.: Violin-Konzert a-Moll 1/10	Distler, H.: Mörike-Chorliederbuch 4/60
Bach, J. S.: 2. Konzert E-Dur 1/10, 5/70	Distler, H.: Lobe den Herren 6/91
Bach, J. S.: Konzert d-Moll 1/10	Dvořák, A.: Slawische Tänze 4/58
Bach, J. S.: Präludium und Fuge a-Moll 1/10	Dvořák, A.: 9. Symphonie 4/56
Bach, J. S.: Französische Suiten 1/10	Dvořák, A.: 6. Symphonie 4/57
Bach, J. S.: Triosonate d-Moll 2/25	Dunstable, J.: Sechs Motets 4/55
Bach, J. S.: Motetten 5/71	Eimert, H.: Étude über Tongemische 1/9
Bach, J. S.: 2. Partita d-Moll 6/91	Eimert, H.: Fünf Stücke 1/9
Bach, J. S.: Singet dem Herrn 6/91	Eimert, H.: Glockenspiel 1/9
Beethoven, L.: Romanze G-Dur 1/58	Eimert, H.: Englisch-Kursus 3/43
Beethoven, L.: Romanze F-Dur 1/58	Franck, C.: Symphonische Variationen 6/85
Beethoven, L.: 5. Klavierkonzert 3/36	Franck, C.: Französisch-Kursus 6/92
Beethoven, L.: 5. Symphonie 4/55	Genzmer, H.: Flötenkonzert 6/90
Beethoven, L.: 8. Symphonie 4/56	Grieg, E.: Norwegische Tänze 5/76
Beethoven, L.: 12 Konterttänze 4/58	Hauptmann, G.: Lyrik 3/44
Beethoven, L.: 11 Mödlinger Tänze 4/58	Haydn, J.: Londoner Symphonien 1/11
Beethoven, L.: Violinkonzert 5/72	Haydn, J.: Die Jahreszeiten 3/41
Bergengruen, W.: Das Netz 3/44	Haydn, J.: 3. Streichquartett 4/60
Bialas, G.: Indianische Kantate 6/90	Hindemith, P.: Nobilissima Visione 1/9
Blacher, B.: Concertante Musik 5/74	Hindemith, P.: Sinfonische Metamorphosen 1/9
Blacher, B.: 2. Klavierkonzert 5/74	Hindemith, P.: Der Schwanendreher 4/55
Bliss, A.: Violinkonzert 4/55	Honegger, A.: Concerto da camera 5/73
Bliss, A.: Thema und Kadenz 4/55	Honegger, A.: Sonate für Bratsche und Klavier 6/89
Bloch, E.: Israel-Symphonie 6/86	Honegger, A.: In dulci júbilo 6/90
Brahms, J.: 1. Symphonie 1/6	Jazztime 3/43
Brahms, J.: Ungarische Tänze 4/58	Josef, lieber Josef mein 6/90
Brahms, J.: 5 Lieder 6/88	Kaminski, H.: Aus der Tiefe 2/26
Brahms, J.: Violinkonzert 5/72	Koenig, G. M.: Klangfiguren 1/9
Brahms, J.: 3. Symphonie 5/73	Krenek, E.: Sonate für Klavier und Bratsche 6/89
Britten, B.: The Prince of the Pagodas 4/54	Krenek, E.: Pfingstatorium 1/9
Bruckner, A.: Streichquintett 5/73	Lanner, J.: Walzer, Polka, Galopp und Marsch 4/59
Bruhns, N.: Mein Herz ist bereit 3/39	Le clavicin 2/26
Busch, W.: Der Nöckergreis 3/44	Leoninus: Judaea et Jerusalem 6/84
Buxtehude, D.: Neun Orgelwerke 2/25	Mahler, G.: Frühe Gesänge 5/75
Buxtehude, D.: Fürwahr! Er trug unsere Krankheit 2/25	Mahler, G.: Lieder aus letzter Zeit 5/75
Buxtehude, D.: Nimm von uns Herr, du treuer Gott 2/25	Mendelssohn, F.: Violinkonzert e-Moll 2/28
Buxtehude, D.: Herzlich lieb hab ich dich, o Herr 2/25	Messe XVII 6/84
Buxtehude, D.: Magnificat anima mea 2/25	Milhaud, D.: Ipanema 6/89
Cornelius, P.: Der Barbier von Bagdad 3/39	Mozart, W. A.: Don Giovanni 2/22
David, J. N.: Choralmotette 6/91	Mozart, W. A.: Hornkonzert 3/43
Debussy, C.: La mer 3/41	Mozart, W. A.: Fagottkonzert 3/43

Mozart, W. A.: Sinfonie g-Moll KV 183 4/56
Mozart, W. A.: Sinfonie g-Moll KV 550 4/56
Mussorgsky, M.: Bilder einer Ausstellung 3/42
Oberschwäbische Barockorgeln 5/72
Ockeghem, J.: Fünf Chansons 4/55
Orff, C.: Der Mond 4/57
Orff, C.: Die Kluge 6/88
Pepping, E.: Jesus und Nikodemus 3/40
Pepping, E.: Komm Gott Tröster 3/40
Pepping, E.: Lobet ihr Knechte, den Herrn 6/91
Pepusch, J. Ch.: Sonate F-Dur 5/70
Pergolesi, G. B.: 2. Concertino 5/70
Pergolesi, G. B.: Concerto Armonico 5/70
Pergolesi, G. B.: Sinfonia 5/70
Pergolesi, G. B.: Sonata 5/70
Perotinus: Sederunt 6/84
Pezel, J. Ch.: 1. Turmsonate 5/71
Pezel, J. Ch.: 1. Intrada 5/71
Pezel, J. Ch.: 76. Intrada 5/71
Ponchielli, A.: La Gioconda 6/88
Prokofieff, S.: 1. Klavierkonzert 5/75
Purcell, H.: Cäcilienode 2/24
Purcell, H.: Pavane und Chaconne 5/70
Ravel, M.: Ma Mère 3/41
Ravel, M.: Bilder einer Ausstellung 3/42
Ravel, M.: Klavierwerk 4/59
Ravel, M.: Berceuse 6/89
Reiche, G.: Fuga 5/71
Reiche, G.: 10. Sonatina 5/71
Respighi: Die Vögel 6/86
Respighi: Antike Tänze und Arien 6/86
Rimsky-Korssakow, N.: Capriccio espagnol 5/75
Rimsky-Korssakow, N.: Russische Ostern 5/75
Rimsky-Korssakow, N.: Ouvertüre 5/75
Rossini, G.: Le Comte Ory 1/12
Sibelius, J.: Valse triste 5/76
Sibelius, J.: Rakastava Suite 5/76
Smetana, B.: Mein Vaterland 1/11
Smetana, B.: Die verkaufte Braut 3/38
Smetana, B.: Streichquartett 4/60
Sweelinck, J. P.: Ne veuillez pas 6/91

Sweelinck, J. P.: J'aime mon Dieu 6/91
Sweelinck, J. P.: A toy, ô Dieu 6/91
Szymanowski, K.: Notturmo, Tarantella 6/89
Scheidt, S.: Gelobet seist du 6/92
Schubert, F.: Die Winterreise 3/40
Schütz, H.: Musicalische Exequien 3/40
Schütz, H.: Ich bin ein rechter Weinstock 5/71
Schütz, H.: Das ist je gewißlich wahr 5/71
Schumann, R.: Frauenliebe und -leben 5/52
Stockhausen, K.: Studie I, II 1/9
Stockhausen, K.: Gesang der Jünglinge 1/9
Strauß, J.: Walzer, Polka, Galopp und Marsch 4/59
Strauss, R.: Ariadne auf Naxos 2/27
Strauss, R.: Lieder 2/27
Strauss, R.: Der Rosenkavalier 3/38
Strauss, R.: Duett-Concertino 5/73
Strauss, R.: Eine Alpensinfonie 5/76
Strauss, R.: Arabella 6/86
Strawinsky, I.: Klavierkonzert 2/28
Strawinsky, I.: Capriccio 2/28
Strawinsky, I.: Petruschka 5/68
Strawinsky, I.: Les Noces 5/68
Strawinsky, I.: L'histoire du Soldat 5/68
Strawinsky, I.: Der Kuß der Fee 6/89
Thomas, K.: Gott wird abwischen alle Tränen 6/91
Tsch, E.: 3. Sinfonie 4/57
Tschaiakowsky, P.: Capriccio italien 5/75
Tschaiakowsky, P.: „1812“ 5/75
Tschaiakowsky, P.: Ouvertüre solennelle 5/75
Tschaiakowsky, P.: 1. Klavierkonzert 5/75
Turina, J.: Danzas Fantasticas 4/58
Vivaldi, A.: Concerto 3/42
Vivaldi, A.: Oboenkonzert d-Moll 3/42
Vivaldi, A.: Oboenkonzert F-Dur 3/42
Vivaldi, A.: Fagottkonzert e-Moll 3/42
Vivaldi, A.: 1. Sinfonie 3/42
Vivaldi, A.: 2. Sinfonie 3/42
Vivaldi, A.: Konzert für Streicher 5/70
Wagner, R.: Wesendonck-Lieder 5/74
Walton, W.: Violakonzert 4/55

2. Nach Rezensenten

Bachmann, Claus-Henning 4/58, 6/88
Baum, Günther 3/40, 5/74, 5/75, 6/88
Bollert, Werner 1/10, 2/26, 3/41
Brennecke, Wilfried 5/68
Fierz-Bantli, Gerold 1/11, 1/12, 3/39, 4/56, 5/71
Haufwald, Günter 1/8, 1/9, 1/10, 1/11, 2/27, 3/38, 3/43, 3/44, 4/55, 4/57, 5/72, 6/86, 6/88, 6/92
Hecker, Joachim von 1/6, 3/36, 4/60, 5/75, 6/85
Herrmann, Joachim 1/10, 2/27, 3/43, 4/52, 5/73
Honolka, Kurt 3/38, 3/42
Junghanns, F. 5/75
Kirchberg, Klaus 5/76, 6/91
Krause, Ernst 6/91, 4/57
Krause, Gerhard 6/86
Lange, Martin 2/25, 3/39, 3/40, 4/55, 5/71, 6/92
Limmert, Erich 2/26, 4/55, 4/58

Lindlar, Heinrich 1/9, 5/68, 6/89
Lipphardt, Walther 6/84
Lüttwitz, Heinrich von 2/24, 3/40, 6/89
Müllmann, Bernd 2/25, 5/71, 5/72
Quoika, Rudolf 5/72
Rehm, Wolfgang 1/11, 2/22, 3/41, 4/60, 5/76, 6/87
Riemer, Otto 2/28, 3/42, 4/59, 5/70, 5/73
Schaefer, Hans-Joachim 2/28
Schmidt, Heinrich 4/59, 5/70
Schulz-Köhn, Dietrich 3/43
Schweizer, Gottfried 4/58, 6/90
Trumpff, Gustav Adolf 2/25, 4/54, 4/56, 5/74, 6/90
Wagner, Klaus 6/86
Widmaier, Karl 6/85
Wienke, Gerhard 5/70
Wöhler, Willi 4/55, 4/56, 4/57, 5/73, 6/91

RUND UM DIE SCHALLPLATTE

1. Interpreten im Profil

Beinum, Eduard van 3/45
Callas, Maria 5/77
Gigli, Benjamino 1/14
Goltz, Christel 4/61
Jochum, Eugen 6/93
Keilberth, Joseph 2/29
Kupper, Annelies 1/13
Menuhin, Yehudi 6/93

Oistrach, David 2/29
Sawallisch, Wolfgang 5/78
Szell, George 1/13
Traxel, Josef 4/61
Toscanini, Arturo 1/14
Walcha, Helmut 1/12
Windgassen, Wolfgang 3/45

2. Technische Fragen

- Heft 1: Rat und Hilfe, 1/15
Heft 2: Ratschläge für eine Operndiskothek 2/30
Heft 3: Neue Geräte 3/46; Schallplatten mit plastischer Musik 3/46; Experimente 3/47; Ende der Schellackplatte 3/47

3. Hinweise

- Heft 1: Edwin Welte 1/15; Klassische Meister 1/16; Musica Nova 1/16; Neue Schallplatten 1/16; Diskotheken 1/16; Grammo-Theater 1/16; Ein Schallplattenmuseum 1/16; Ausstellung 1/16
Heft 2: Zur Situation 2/32; Dreigroschenoper aktuell 2/32; Wichtiges Handbuch 2/32; So, so! 2/32
Heft 3: Bücher für den Schallplattenfreund 3/48; Neue Aufnahmen 3/48; Nein, so etwas! 3/48
Heft 4: Schallplatten als Dokumente 4/63; Shakespeare-Aufnahmen 4/63; Altenglische Königmusik 4/64;

- Heft 4: Anregungen eines Plattenfreundes 4/62; Dynamik-Expander 4/63
Heft 5: Die Stereo-Schallplatte 5/78
Heft 6: Hören Sie schon Stereophon? 6/94

- Ein wichtiger Vertrag 4/64; Bücher, die uns interessieren 4/64; Notizen 4/64
Heft 5: Musikverlage und Schallplattenproduktion 5/80; Aufnahmen aus Prag 5/80; Biblische Schallplatten 5/80; Zeitung auf Langspielplatte 5/80; Tempo, Tempo! 5/80
Heft 6: Salzburgs Jedermann auf Platten 6/90; Platten für Wissenschaft und Forschung 6/96; Die Schallplatte hilft den Tieren 6/96; Plattenspieler im Kleinformat 6/96; Man höre und staune 6/96; Süße Sachen 6/96

BILDER

- Heft 1: Serbokroatischer Guslar 1/5; Johannes Brahms 1/7; Vignette 1/8; Helmut Walcha 1/12; Annelies Kupper 1/13; George Szell 1/13.
Heft 2: Die Barockoper in Bayreuth 2/18; Francesco d'Andrade als Don Juan 2/23; Joseph Keilberth 2/29; David Oistrach 2/29; Vignette 2/32; Das Englisch Horn 2/32.
Heft 3: Plattentaschen zu Beethovens 5. Klavierkonzert 3/37, 3/38; Plattentasche zu Haydns „Jahreszeiten“ 3/41; Wolfgang Windgassen 3/45; Eduard van Beinum 3/45; Scherzo 3/48.
Heft 4: Amerikanische Plattentaschen 4/51, 4/52; Plattentasche zu Schumanns „Frauenliebe und -leben“

- 4/53; Plattentasche zu Britten's „The Prince of the Pagodas“ 4/54; Plattentasche zu Ravels Klavierwerken 4/59; Christel Goltz 4/61; Josef Traxel 4/61; Die Oboe 4/64.
Heft 5: Plattentasche zu Strawinskys „Petruschka“ 5/68; Igor Strawinsky im Gespräch 5/69; „Petruschka“ in der Komischen Oper Berlin 5/69; Plattentasche zu „Oberschwäbische Barockorgeln“ 5/72; Boris Blacher 5/74; Maria Callas 5/77; Wolfgang Sawallisch 5/78; Affettuoso 5/80.
Heft 6: Béla Bartók 6/83; Carl Orff 6/88; Eugen Jochum 6/93; Stereo-Anlagen 6/94, 6/95; Der Kontrabaß 6/96.

ERICH VALENTIN

»Handbuch der Chormusik« Band I

4. Auflage 1958, 643 Seiten, DM 18.80

Ein Nachschlagwerk über die wichtigste Chormusikliteratur von der Frühzeit bis zur jüngsten Gegenwart. Ein Buch aus der Praxis gewachsen und für die Praxis gedacht.

Band I enthält in einem umfassenden Kapitel die „Geschichte des Chorgesangs und seiner Formen“, weiterhin die Erklärung der einzelnen Fachbegriffe, die lateinischen Kirchentexte mit deutscher Übersetzung.

VALENTIN/HANDERER

»Handbuch der Chormusik« Band II

Neuerscheinung 1958, 450 Seiten, DM 18.80

Hier ist der inzwischen so dringend geforderte Ergänzungsband, der auch gleichzeitig die bedeutendsten Neuerscheinungen der letzten vier Jahre enthält.

Band II enthält außer dem lexikalischen Teil das Kapitel „Chorführung und elementare Chor-erziehung“. Jedem Band ist ein ausführliches Komponistenregister mit Lebensdaten angefügt.

Jeder Band ist übersichtlich aufgeteilt nach den verschiedenen Gattungen des geistlichen und weltlichen Schaffens auf dem Sektor des Chorgesangs. Die Angaben informieren über Inhalt, Stil, Besetzung, Aufführungsdauer, Verlag und Schwierigkeitsgrad der einzelnen Werke.

Ein Urteil, das für über hundert andere steht: „Ich wünsche dieses Buch in die Hand jedes deutschen Chorleiters! Das Buch ist eine wirkliche Tati!“ Prof. Hans Grischkat

GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG

Leichte Originalwerke der Hausmusik

Das Streichtrio

Leichte, originale Streichtriosätze
alter Meister (Abel, Stamitz, Pichl, Mozart,
Toeschi u.a.) DM 6.—

Das Streichquartett, Band I

Leichte, originale Streichquartettsätze alter
Meister (Schwindel, Haydn, Cambini, Abel,
Stamitz, Boccherini, Zach u.a.) DM 6.—

Das Streichquartett, Band II

6 originale Streichquartette alter Meister
(Boccherini, Gossec, Kraus, Lang, Stamitz)
DM 8.—

nach Originaldrucken und Manuskripten
herausgegeben von Walter Höckner

N. SIMROCK

HAMBURG · LONDON

Wieder lieferbar!

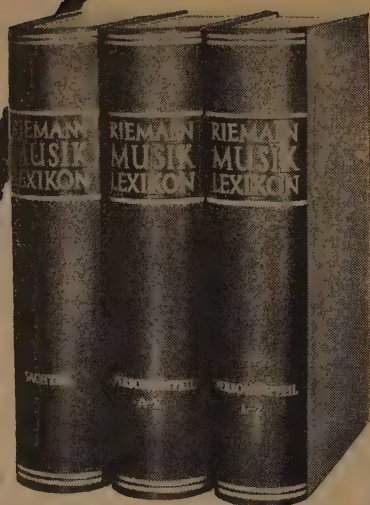
ETA HARICH-SCHNEIDER

Die Kunst des Cembalospiels

2. Auflage, 236 Seiten, 1 Notenbeilage und
8 Kunstdrucktafeln
Leinen DM 24.—

Es spricht für sich, wenn ein so umfangreiches Buch über ein Spezialgebiet neu aufgelegt werden mußte: Ein Quellen-Kompendium und praktisches Nachschlagewerk für den konzertierenden Cembalisten. Bereits die begeisterte Aufnahme der ersten Auflage bewies seine Notwendigkeit. So ist dieses über Herkunft, Bauart und Spieltechnik des Cembalos orientierende Werk nicht nur für Berufs- und Laienspieler, sondern auch für Dirigenten und Komponisten, Klavier- und Orgelspieler sehr instruktiv.

BÄRENREITER-VERLAG



RIEMANN Musiklexikon

*Band I
Personenteil A-K
ist erschienen!*

Noch können Sie subscribieren:

**Jeder Band in Ganzleinen DM 86.-
in Halbleder DM 94.-**

*Auslieferung in der Folge des Bestelleingangs
ab 1. Dezember 1958*

Band II und III folgen innerhalb eines Jahres

Prospekte durch den Fachhandel oder vom Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Neuerscheinungen

AUS DEM ÖSTERREICHISCHEN BUNDESVERLAG

ROBERT SCHOLLUM

Fangt an zu musizieren

Klavierstücke für den Anfangsunterricht, 34 Seiten, geheftet DM 6.50
Der Autor, bekannt als Komponist und Pädagoge, bietet hier Spielmaterial, das fast zur Gänze vom Lied, vom Gesungenen ausgeht und zugleich dem Lernenden Einblicke in Grundbegriffe der kompositorischen Arbeit und der Musikgeschichte gibt.

FRANZ KROMMER (1760 – 1831)

Violinduett in A-dur

Hausmusik 6781,173. Herausgegeben von Karl Nemeth DM 5.50

FERNANDO SOR (1778 – 1839)

Duo für zwei Gitarren op. 34

Hausmusik 6781,175. Herausgegeben von Karl Scheit DM 4. –

Für die Weihnachtszeit:

Weihnachtsbüchlein op. 62. Von J. Lechthaler.

Hausmusik 6781,28 DM 2.50

Lieder um Weihnacht Von E. Schaller. Hausmusik 6781,134 DM 1.50

Hirtenlieder Von E. Schaller. Hausmusik 6781,78 DM 1.50

Winterlieder Von E. Schaller. Hausmusik 6781,33 DM 1.50

D u r c h a l l e M u s i k a l i e n h a n d l u n g e n

ÖSTERREICHISCHER BUNDESVERLAG WIEN / MÜNCHEN

DAS MUSIKSTUDIUM

städt. akademie für tonkunst darmstadt

Komm. Leitung: Irmgard Balthasar. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erw. Seminar mit Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchester, Vorlesungen.

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Siching, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess. Landestheater / Pädagogik - Methodik - Psychologie: Balthasar. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

Hochschule für Musik Dresden Leitung: Prof. Dr. Karl Laux

Ausbildung von Komponisten und Solo-Instrumentalisten, Kapellmeistern, Chorleitern bis zur künstlerischen Reife. Konzertgesang, Opern- und Operettenschule, Orchester und Chöre. Studio für zeitgenössische Musik. Auskunft: Sekretariat für Studien-Angelegenheiten, Dresden-A 53, Mendelssohnallee 34, Tel. 3 09 01 und 3 09 64.

Robert-Schumann-Konservatorium Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyeses.

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieur. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32.

Folkwangschule der Stadt Essen Musik - Tanz - Schauspiel - Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53, gegr. 1927 / Direktor: GMD Professor Heinz Dressel / Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel / Ausbildung bis zur Konzert-, bzw. Bühnen- oder Orchesterreife / Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning / Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass / Cello: Klaus Storch / Cembalo- u. Generalbaß: Helma Elsner / Orchesterschule: Leitung Prof. H. Dressel / Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel / Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaiser-Breme / Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer / Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth / Opernchorschule: H. J. Knauer / Dirigenten- und Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke / Seminar für Privatmusiklehrer / Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz / Rhythmische Erziehung: E. Conrad / Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller / Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda / Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss / Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinematographie Laban) / Abt. Schauspiel und Sprechen: Leitung Heinz Dietrich Kenter / Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung, Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr. Ausbildungsklassen für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / Solistenklassen für Gesang

und alle Instrumentalfächer / Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung (Ausbildungswege für höhere und Mittelschulen) / Seminare für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule. Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

Leitung: R. Hartmann / M. Steinkrüger. Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Gesang, Chorltg., Dirigieren und Komposition. Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50, Fernruf 20 40.

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler. Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung. Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren. Seminare für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule. Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Musikakademie der Stadt Kassel Direktor: Dr. Richard Gress

Berufsausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule mit Studienorchester. Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung. Alle Anfragen an das Sekretariat, Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

DAS MUSIKSTUDIUM

Städt. Hochschule für Musik u. Theater Mannheim

(staatlich anerkannt) Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs / Ausbildung in allen musikalischen Fächern / Seminar für Privatmusiklehrer / Opernschule / Komposition und Tonsatz (Hans Vogt, Schatt) / Dirigieren (Prof. Laugs, Wilke) / Gesang (Neuenschwander, Hölzlin, Laube, Müller, Seremi, Ganjon) / Tasteninstrumente (Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Schwarz, Vogel, Landmann [Orgel]) / Violine (Mendius, Ringelberg) / Viola (Krug) / Violoncello (Adomeit) / Blasinstrumente und Harfe (Mitglieder des Nationaltheaterorchesters) / Chor (Wilke) / Opernschule (Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt) / Musikgeschichte (Dr. Tröller), Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier. Auskunft durch die Verwaltung, R 5. 6.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und

Haan Direktor: Martin Stephani. Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- und Wochenkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik und Singeschule für Liebhaber und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife. Sekretariat: W.-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38).

Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklasse — Kompositionsklasse — Privatmusiklehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge für Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie und Gehörbildung.

Bei der Stadt Kassel (200.000 Einw., Ortsklasse S), kultureller Mittelpunkt des nordhessischen Raumes, ist zum 1. 4. 1959 die Stelle des

Direktors der Musikakademie

neu zu besetzen.

Erwünscht ist eine überragende, aufgeschlossene Persönlichkeit, die mit besonderen künstlerisch fachlichen Leistungen hervorgetreten ist. Organisatorische Erfahrungen und umfassende pädagogisch-pedagogische Kenntnisse werden vorausgesetzt. Der Bewerber soll zugleich eine Fachklasse und ein Seminar für Musikerziehung übernehmen können.

Vorgesehen ist eine Beschäftigung im Angestelltenverhältnis mit einer Vergütung nach TO. A 1.

Bewerbungen mit ausführlichem Lebenslauf und Zeugnisabschriften werden erbeten bis zum **15. 12. 1958** an den Magistrat der Stadt Kassel — Personalamt, Kassel, Rathaus.

Wir haben die Möglichkeit, Lehrlinge einzustellen, die den

Musikverleger- oder Musikalienhändlerberuf

erlernen wollen. Voraussetzung ist mittlere Reife oder Abitur, Beherrschung wenigstens eines Musikinstrumentes.

Ausführliche Bewerbung mit Lebenslauf, Zeugnisabschrift und Lichtbild an den

Bärenreiter-Verlag • Kassel-Wilh. • Heinrich-Schütz-Allee 29-37



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE



ORGELMUSIK

Johann Seb. Bach: Arioso in A	DM 2.20
Tenor-Arie aus der Kantate No. 41	DM 2.20
Liebster Jesu, wir sind hier	DM 2.—
Christum wir sollen loben schon	DM 1.80
Fuge g-moll	DM 2.—
Prelude No. 8, aus dem Wohltemp. Klavier, Bd. I	DM 1.80
Prelude und Fuge in Es-dur	DM 3.20
Prelude und Fuge g-moll	DM 3.—
Toccata und Fuge in d-moll	DM 2.50
Bach-Gounod: Ave Maria (Violine ad lib.)	DM 2.50
Joh. Brahms: Choralprelude „Es ist ein Ros' entsprungen“ aus op. 122	DM 1.80
César Frank: Pièce Héroïque	DM 3.50
R. Friml: Echoes of Spring	DM 2.20
A. F. Guilman: op. 25, No. 1, Nuptial March	DM 2.—
op. 25, No. 2, Elevation	DM 1.50
op. 42, Sonate d-moll	DM 4.—
op. 42, Pastorale aus der ersten Sonate	DM 1.80
op. 45, No. 1, Lamentation	DM 2.—
op. 56, Sonaten in c-moll	DM 3.—
op. 80, Sonate in c-moll	DM 4.50
op. 86, Sonate in b-moll	DM 4.—
G. F. Händel: Largo aus „Xerxes“	DM 2.50
S. Karg-Elert: op. 65, No. 59, Choral-Improvisation „Nun danket alle Gott“	DM 1.80
A. H. Malotte: The Lord's Prayer	DM 3.50
F. Mendelssohn-Bartholdy: Priestermarsch aus „Athalie“	DM 2.80
Hochzeitsmarsch aus „Sommernachtstraum“	DM 3.20
Anton Rubinstein: Hochzeitszug aus „Feramors“	DM 3.20
F. M. Veracini: Largo	DM 2.50
R. Wagner: Hochzeitsmarsch aus „Lohengrin“	DM 2.20
Träume aus „Tristan und Isolde“	DM 1.80

G. SCHIRMER · INC. · NEW YORK

Alleinauslieferung für Deutschland und Österreich August Seith · München



Der weltberühmte Flügel
SEIT
1853

Verlangen Sie unseren Hauptkatalog über Flügel u. Pianos
JULIUS BLÜTHNER LEIPZIG · C 1
FRIEDRICH EBERT-STR. 69
VERTRETER-ADRESSEN AUF WUNSCH

Historische Holzblasinstrumente

OTTO STEINKOPF

Berlin-Steglitz

Horst-Kohl-Strasse 6



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

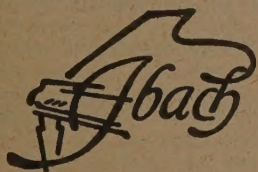
Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote u. Kataloge unverbindlich

BIELEFELD, Obernstraße 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

»SUNOVA« Notenschreibpapiere · Hefte · Bücher
Orchesterumschläge · Notenmappen

Das führende deutsche Qualitätserzeugnis!
Zu beziehen durch den Fachhandel!

SEIT 1794 · KLAVIERE · FLÜGEL



SCHWELM / WESTF. - TEL. 2454

Deutsches Singschullehrer- und Chorleiterseminar

in Verbindung mit der

**Albert Greiner-Singschule
der Stadt Augsburg**

gegründet 1905 Direktor: Josef Lautenbacher

Der nächste Lehrgang am Deutschen Singschul-
lehrer- und Chorleiterseminar beginnt am
Montag, den 5. Januar 1959 und dauert bis
Mittwoch, den 25. März 1959

Aufbauend auf der von Albert Greiner ent-
wickelten Jugend- und Chorstimmbildung be-
handeln die Augsburger Lehrgänge alle Gebiete
der Gesangs- und Chorerziehung, sowie der
Singschul- und Chorleitung.

Die erfolgreiche Ablegung der Schlussprüfung
berechtigt die Teilnehmer, als

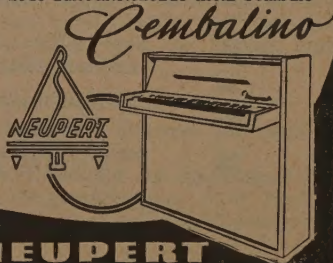
**staatlich anerkannte Singschullehrer
und Chorleiter**

tätig zu sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20 Teil-
nehmer zugelassen werden können, ist früh-
zeitige Anmeldung geboten.

Die Bedingungen erhalten Interessenten kosten-
los zugesandt.

Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des
Seminars, Augsburg, Maximilianstraße 59.

das neue aufrechtstehende Klein Cembalo



NEUPERT

NÜRNBERG · BAMBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marienbühlgraben 1



ARNOLD SCHOENBERG

NEUERSCHEINUNGEN

BRIEFE

Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein

I Wien-Berlin-Wien 1910-1918 · II Wien (Mödling) 1919-1925
III 1926-1933 · IV Frankreich-Amerika 1933-1944
V Los Angeles 1945-1951

312 Seiten · Edition Schott 3610 · Ganzleinen · DM 24. –

Die Briefe enthalten in unmittelbarer Aussage künstlerische und menschliche Bekenntnisse, Kommentare zu Werken, Personen und Ereignissen, sodaß die Wesensart des Künstlers scharf umrissen in Erscheinung tritt. So entsteht nicht nur ein klares Bild der Persönlichkeit Schoenbergs, sondern diese menschlichen Dokumente erleichtern dem Leser auch den Zugang zu Schoenbergs musikalischem Schaffen.

MOSES UND ARON

Oper in drei Akten von Arnold Schoenberg

Studienpartitur (deutsch, englisch) · Ganzleinen flexibel
Bibeldruck · Edition Schott 4590 · DM 66. –

Klavierauszug (deutsch, englisch) · Edition Schott 4935 · DM 45. –



NEU BEI BÄRENREITER

Heinz Kölsch: Nicolaus Bruhns. Band 8 der „Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel“. 204 Seiten, kart. DM 12.—.

Der biographische Teil der Bruhns-Monographie stellt das Archivmaterial auf den Nachweis der breiten Basis landschaftlich gebundener Musikkultur und enthält daher Einzelheiten, die den Rahmen einer Monographie überschreiten. In dem analytischen Hauptteil wird versucht, die persönliche Schreibweise in den wenigen erhaltenen Werken des Nicolaus Bruhns zu klären und zugleich einen Beitrag zur Formentwicklung der evangelischen Kirchenkantate in Blickrichtung auf J. S. Bach zu geben.

Winfried Zillig: Vergessene Weisen für hohe Stimme und Klavier. BA 3860. DM 5.80.

Die Textgrundlage für diesen Liederzyklus bilden „Ariettes oubliées“ von Paul Verlaine in der sprachlich zuchtvollen Übertragung von Stefan George. Musikalisch fesseln die Lieder durch strenge Rhythmik wie durch starke, erfindungsreiche melodische Substanz. Der klaviristische Hintergrund erscheint farbig und voller Eigenart. Damit werden die anspruchsvollen Gesänge zu wichtigen Zeugnissen zeitgenössischen Liedschaffens.

Freizeit Wozu? Musische Möglichkeiten des arbeitenden Menschen. 48 Seiten. DM 2.—.

Dieser Bericht über die Arbeitstagung 1957 des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik enthält Referate von Rolf Schmäddecke, Hans Grischkat, Hermann Kaiser, Werner Papsdorf, Gerhard Holtmann, Norbert Steinig und Franzpeter Gobel.

Georg Joseph Werner:

Musikalischer Instrumentalkalender

für zwei Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Fritz Stein („Das Erbe deutscher Musik“, Band 31, Abt. Kammermusik, Band 5). Kart. DM 27.—, Ln. DM 31.—. Zu den einzelnen Monaten erschienen die Stimmen jeweils in Streifband als EN 571—582 zu je DM 3.20. In seiner naiv-heiteren Musizierfreude und tonmalerischen Bildhaftigkeit vermag dieser Monatszyklus auch heute noch zu fesseln. Dem bunten kalendarischen Bilderbogen fügt Werner bei jedem Monat ein oder zwei Menuette ein, deren Takteinteilung die Verteilung von Tag und Nacht anzeigt. Ähnlich rationalistischer Spielereien befleißigt sich der musikalische Kalendermann bei der Darstellung der vier Sternbilder, in die die Sonne „Quartalsweis einrückt“.

Fritz Büchtger: Die Verklärung. Für Bariton, Frauenstimmen und Streicher. BA 3647. Part. (zugleich Klavierauszug) DM 2.20. Aufführungsmaterial leihweise.

In einer völlig eigenwüchsigen Musiksprache wird das Wunder der Verklärung Christi nach den Evangelisten Lukas und Matthäus (in neuer Übersetzung) dargestellt. Die musikalische Grundlage bildet eine frei rezitierende Baritonstimme, über die sich mit unbestimmter Vokalprägung kantig-strenge Linien von Frauenstimmen spannen, erhöht durch visionäre Streicherakkorde. Ein Satz von fast magisch zwingender Kraft in zeitverbundenem Klangstil.

Dietrich Buxtehude: Sonaten (I—IV, op. I/1—4) für Violine, Viola da Gamba und Cembalo. Im Urtext herausgegeben von Bruno Grusnick. Stimmen bearbeitet von August Wenzinger. BA 1151—54. Part. m. St. je DM 4.—. (Statt Gamben-St. auch Vc-St. DM —.80.)

Die bisher — gegenüber seinen Orgelwerken und Kantaten — zu unrecht vernachlässigte Kammermusik Buxtehudes soll nun durch die Herausgabe sämtlicher Sonaten — Gipfelleistungen deutscher Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts — in Einzelheften dem lebendigen Musizieren dienstbar gemacht werden. Unsere Neuausgabe bringt in der Partitur den Urtext ohne Bearbeitung, lediglich mit ausgesetztem Generalbaß. Die der Partitur beiliegenden Stimmen für Violine und Gambe dagegen sind für den praktischen Gebrauch mit den notwendigsten Spielanweisungen versehen.

J. M. Leclair: 4 Sonaten für Violine oder Querflöte) und Basso continuo; herausgegeben von Hugo Ruf.

A-dur op. I/5. BA 3411. Part. m. St. DM 3.60

F-dur op. II/2. BA 3412. Part. m. St. DM 3.60

G-dur op. II/5. BA 3413. Part. m. St. DM 4.40

h-moll op. V/5. BA 3414. Part. m. St. DM 4.—

J. M. Leclair zählt zu den größten unter den älteren französischen Meistern. Der Text unserer Neuausgabe folgt mit Ausnahme kleinster Berichtigungen (alle Zusätze sind kenntlich gemacht) sorgfältig einem zur Vorlage benützten Exemplar des Erstdrucks.

Neue Prospekte kostenlos:

Musikpädagogische Literatur aus dem Bärenreiter-Verlag. 2 Seiten.

Musik im Kirchenjahr von Epiphania bis Totensonntag. (Neuerscheinungen 1958. Ergänzungen zum Ratgeber für Musik im Kirchenjahr 1956.) 4 Seiten.

ANTONIO JANIGRO

und die

ZAGREBER-SOLISTEN

hören Sie auf

AMADEO-VANGUARD



-
- AVRS 6046 **G. A. ROSSINI:** Sonata a quattro 1-4
- AVRS 6051 **A. VIVALDI:** Oboenkonzerte d-moll und F-dur / Fagottkonzert e-moll / Sinfonia 1 und 2 / Concerto G-dur „Alla Rustica“
- AVRS 6052 **J. S. BACH:** Doppelkonzert d-moll / Tripelkonzert a-moll
- AVRS 6078 **G. P. TELEMANN:** Violinkonzert a-moll / Violakonzert G-dur / Oboenkonzerte e-moll und d-moll / Sonata a quattro
- AVRS 6079 **A. VIVALDI:** Die Vier Jahreszeiten (Vier Violinkonzerte)
- AVRS 6081 **MUSIK ZUR WEIHNACHT**
Corelli, Concerto grosso g-moll / Torelli, Concerto / Mozart, L. Cassatio Ex (Haydn, Kindersymphonie)
J. S. Bach, Drei Choräle
- AVRS 15003 **J. HAYDN:** Serenade
L. BOCCHERINI: Menuett
A. CORELLI: Sarabande, Giga e Badinerie
- AVRS 15004 **L. MOZART:** Cassatio Ex
(J. Haydn, Kindersymphonie)
- AVRS 15005 **A. CORELLI:** Das Weihnachtskonzert (Concerto grosso g-moll Nr. 8)

Preise der AMADEO-Schallplatten in den Serien:

6000 (30 cm LP/33 1/3 U) DM 24,- • 1500 (17 1/2 cm LP/45 U) DM 9,-

Antonio Janigro konzertiert mit den Zagreber Solisten in den Monaten November/Dezember 1958 in Westdeutschland.

Obige Schallplatten sind im kulturellen Schallplattenhandel zu haben

A M A D E O - V A N G U A R D K A S S E L